
Caccini,
el cantor
de los Medici
La última voz del Renacimiento
ESTRELLA CUELLO
BEST SELLER
Nº 1 AMAZON
VOCAL Y CANTO

Caccini, el cantor de los Medici

— ✦ —

Estrella Cuello

Todos los derechos reservados © 2026

Ninguna parte de este libro puede ser reproducida, almacenada en un sistema de recuperación o transmitida en cualquier forma o por cualquier medio, ya sea electrónico, mecánico, fotocopia, grabación u otros, sin el permiso previo por escrito del autor, excepto en el caso de breves citas incorporadas en artículos y reseñas críticas.

El autor se reserva el derecho exclusivo de otorgar permiso para la reproducción y distribución de este material. Para solicitar permisos especiales o información adicional, comuníquese con el autor o con la editorial correspondiente.

El contenido y las ideas presentadas en este libro son propiedad intelectual del autor.

A mis hijas Estrella del Carmen
y Victoria Josefina.

Índice

AL LECTOR
NOTA DE LA AUTORA
INTRODUCCIÓN
Capítulo 1
Capítulo 2
Capítulo 3
Capítulo 4
Capítulo 5
Capítulo 6
Capítulo 7
Capítulo 8
Capítulo 9
Capítulo 10
EPÍLOGO
EL VIAJE CONTINÚA
AGRADECIMIENTOS
SOBRE LA AUTORA

AL LECTOR

Hay personas que cambian el rumbo de la historia sin llegar nunca a ocupar el lugar que merecen en ella. Giulio Caccini fue una de esas personas.

Su nombre rara vez aparece junto al de los grandes protagonistas del Renacimiento. Sin embargo, pocas voces transformaron de manera tan profunda la forma de entender la música. En una época en la que el virtuosismo comenzaba a imponerse sobre la palabra, él defendió una idea revolucionaria por su sencillez: que la música solo alcanza su verdadera grandeza cuando es capaz de conmover.

Hace más de cuatro siglos escribió unas páginas destinadas a cambiar para siempre la manera de cantar. No pretendía fundar un nuevo arte ni inaugurar una nueva época. Tan solo buscaba que cada palabra volviera a respirar, que cada emoción encontrara su propia voz y que el canto dejara de ser un ejercicio de brillantez para convertirse, de nuevo, en un lenguaje del alma.

Cuando inicié la investigación que acabaría convirtiéndose en una tesis doctoral, creía que estaba emprendiendo un viaje hacia el pasado. Imaginaba que iba a descubrir la vida de un compositor extraordinario, a recorrer la Florencia de los Medici y a comprender cómo nació la ópera.

No tardé en descubrir que estaba equivocada. En realidad, no estaba estudiando únicamente a Giulio Caccini. Estaba aprendiendo a escuchar.

A escuchar el silencio que existe entre dos notas. A descubrir que la técnica solo alcanza su plenitud cuando se pone al servicio de la emoción. A comprender que una voz no permanece en la memoria por la dificultad de lo que canta, sino por la verdad de lo que transmite.

Como soprano y profesora de canto, comprendí que esa había sido también mi propia búsqueda. Cada alumno, cada ensayo, cada concierto y cada clase me recordaban la misma lección que Caccini había intuido cuatrocientos años antes: el mayor desafío de un cantante nunca ha sido alcanzar la nota más aguda ni deslumbrar con el mayor virtuosismo. El verdadero desafío siempre ha sido conmover.

Quizá por eso su figura continúa hablándonos con una fuerza sorprendente. Porque las preguntas que él se hizo siguen siendo las nuestras. ¿Cómo puede una voz emocionar? ¿Por qué unas pocas notas son capaces de permanecer con nosotros durante toda una vida? ¿Qué ocurre cuando quien canta deja de interpretar una obra y comienza, sencillamente, a decir la verdad?

Este libro no pretende ofrecer respuestas definitivas. Aspira, más bien, a invitarle a compartir una historia extraordinaria. La historia de un hombre que vivió en el momento exacto en que el mundo estaba a punto de cambiar; de una ciudad donde el arte, la política y el poder caminaban de la mano; y de una música que, por primera vez, comenzó a hablar directamente al corazón.

A lo largo de estas páginas encontrará personajes que existieron, acontecimientos que cambiaron el curso de la historia y escenarios que aún conservan la memoria de aquel tiempo. Allí donde los documentos guardan silencio, la imaginación ha tratado únicamente de devolver la vida a quienes los habitaron, respetando siempre el espíritu de una época que transformó para siempre la cultura occidental.

Pero, por encima de todo, encontrará una invitación a escuchar. Porque escuchar es mucho más que oír. Es detener el tiempo. Es conceder a una voz la oportunidad de entrar en nosotros y transformarnos. Es comprender que, a veces, una sola melodía puede expresar aquello que ninguna palabra alcanza a decir.

Si, al cerrar este libro, la próxima vez que escuche una voz humana —en un teatro, en una iglesia, en un aula o en la intimidad de su hogar— lo hace con un poco más de atención, con un poco más de emoción y con un poco más de verdad, sentiré que todos estos años de investigación, de estudio, de interpretación y de escritura habrán encontrado su verdadero sentido.

Porque este libro nunca ha tratado únicamente de Giulio Caccini. Ha tratado de aquello que nos hace profundamente humanos. De nuestra necesidad de comunicar, de emocionar y de ser escuchados. Y del misterio por el que una sola voz puede atravesar cuatro siglos para seguir encontrando, en silencio, otro corazón dispuesto a escucharla.

NOTA DE LA AUTORA

Los principales acontecimientos, los personajes históricos y el contexto político, artístico y musical que aparecen en esta novela responden, en lo esencial, a la realidad documentada. Allí donde las fuentes guardan silencio, algunos personajes secundarios, pensamientos y conversaciones han sido recreados literariamente para hacer visible una verdad humana que los documentos, por sí solos, no pueden contener.

Todo cuanto la Historia ha podido demostrar permanece fiel a ella. Todo cuanto la Historia calló ha sido imaginado para servir a esa misma verdad. Porque la Historia conserva los hechos y la novela intenta devolverles la vida.

INTRODUCCIÓN

El alba de una revolución

Florencia, 1602. La víspera antes de que el mundo cambie.

El pliego huele a tinta y a algo parecido al miedo.

Giulio Caccini lo sostiene con las dos manos, como se sostiene un objeto que podría romperse o que podría, en cambio, romperte a ti si lo dejas caer. Giorgio Marescotti, a pesar de una insistente tos, lo ha entregado esa misma mañana, con la puntualidad de un hombre que no entiende del todo lo que imprime pero comprende perfectamente el valor de su oficio. La enfermedad lleva semanas robándole las fuerzas, pero insiste en corregir personalmente cada página. "Este libro sobrevivirá a los dos", dice el impresor. Cuando el volumen llega finalmente a las manos de los lectores, Giorgio Marescotti ha muerto y en la portada quedará el nombre de sus herederos.

El título de la obra resuena con una claridad que Caccini no había anticipado: *Le Nuove Musiche*. Las nuevas músicas. Dos palabras que suenan a declaración de guerra para quien sabe leerlas y a simple catálogo comercial para quien no. La ambigüedad es, quizás, lo único que lo ha salvado hasta ahora.

Está en pie junto a la ventana que da al Arno. El río tiene ese color de plata sucia que adopta en las mañanas de febrero, cuando la luz no ha decidido todavía si va a comprometerse con el día o va a seguir escondiéndose detrás de las nubes que vienen del norte. Abajo, en el Ponte Vecchio, los orfebres han abierto ya sus puertas y el ruido del mercado sube hasta él como sube el agua: despacio, gradual, hasta que de repente está dentro de la habitación sin que nadie haya abierto nada. Un vendedor de especias discute con alguien. Un carro pierde una rueda sobre el adoquín y el estrépito se

propaga por la orilla como un comentario sarcástico. La ciudad no sabe lo que acaba de ocurrir. La ciudad no sabe nada. Florencia, que lleva un siglo creyéndose el centro del mundo conocido, va a tardar semanas en enterarse de que uno de sus músicos de corte ha depositado en manos de un impresor de la Via dei Servi una colección de canciones que contiene, en sus márgenes escritos con letra apretada y voluntariamente oscura, algo que no es un prólogo sino un manifiesto.

Caccini ronda los cincuenta años. No es viejo, pero tampoco es joven, y la diferencia entre esas dos cosas se le hace evidente cada mañana cuando se levanta y sus rodillas toman un momento más del que deberían en recordar para qué sirven. Ha pasado treinta años al servicio de los Medici. Ha cantado en bodas que eran batallas diplomáticas disfrazadas de celebración. Ha compuesto música para ocasiones que requerían no emoción sino efecto, no verdad sino aparato. Ha aprendido perfectamente el idioma del poder, que es el idioma de la satisfacción calculada, de la belleza funcional, de la emoción dirigida hacia donde el patrón necesita que fluya. Y es bueno en ese idioma. Eso es lo que no puede perdonarse.

Pasa un dedo por la portada impresa y siente el relieve de las letras bajo la yema. Hay algo definitivo en el tacto de las palabras impresas que la escritura manuscrita nunca tiene: el manuscrito puede corregirse, puede perderse, puede quemarse en una chimenea y desaparecer de la historia sin dejar rastro. Pero esto, este objeto que sostiene, pronto saldrá del taller en decenas de ejemplares que viajarán hacia Venecia, Roma y Mantua, hacia cortes que Caccini conoce de oídas y hacia otras que quizás no existen todavía en su imaginación geográfica. No puede recuperarlo. No puede explicarlo personalmente ante cada lector. No puede estar en la sala cuando alguien abra el libro y lea, en el prólogo que ha reescrito durante meses con la misma meticulosidad con que un cirujano afila sus instrumentos, que la polifonía elaborada es una traición a la música, que la palabra debe gobernar el sonido y no al revés, que una sola voz humana, desnuda sobre el mínimo

acompañamiento necesario, puede alcanzar en un oyente lo que cien voces perfectamente entretejidas nunca lograrán.

No siente triunfo. Eso lo sorprende todavía, porque durante años imaginó este momento como el momento del triunfo. Siente, en cambio, algo que se parece mucho a la soledad de quien ha arrojado una piedra a un lago y espera los círculos sin saber hasta qué orilla llegarán.

Hubo un maestro, hace muchos años, que le dijo algo que Caccini no entendió entonces y que ha tardado décadas en comprender del todo. Vincenzo Galilei, que tenía el pelo blanco de quien ha envejecido pensando demasiado y la voz de quien ha gastado sus mejores años en discusiones que el mundo no estaba preparado para escuchar, lo llamó una tarde al rincón más alejado del salón de Bardi y le dijo, con la brusquedad de los hombres que no saben ser amables con lo importante:

—Lo que está mal en la música que hacemos no es que sea fea. Lo que está mal es que no le importa nada a nadie. Y cuando el arte no le importa a nadie, no es arte. Es mueble.

Caccini tenía entonces poco más de veinte años y tocaba el laúd con una precisión que hacía a los presentes contener el aliento. Le molestó la observación. Le molestó porque reconoció en ella algo que él mismo había sentido sin saber nombrarlo: esa extraña distancia entre la perfección técnica y la emoción real, entre el asombro de quien escucha y la indiferencia de quien escucha exactamente lo mismo cuando ha terminado. Como si la música perfecta creara una campana de cristal alrededor del oyente, algo que se admira desde fuera pero que no puede tocarte porque la propia perfección te mantiene separado de ello.

Tardó treinta años en entender que Galilei tenía razón en el diagnóstico y no tenía ninguna respuesta para la enfermedad que había diagnosticado.

La respuesta, o lo más parecido a una respuesta que Caccini ha encontrado en su vida, está ahora en sus manos. En ese prólogo denso y deliberadamente combativo que los copistas del taller de Marescotti han compuesto en tipos móviles sin entender del todo lo que copiaban. En esas canciones que siguen el ritmo del verso como

el agua sigue la piedra, sin forzarlo, sin doblarlo a la lógica del contrapunto, dejando que la palabra respire y caiga y se alce con la misma libertad con que cae y se alza en la boca de quien habla de verdad.

El Palazzo Vecchio está visible desde donde está, macizo y oscuro contra el cielo del invierno florentino, con la torre que parece un dedo alzado hacia un cielo que nunca responde. Allí dentro, en las salas que huelen a frescos recientes y a política antigua, el gran duque Fernando gobierna con la vigilancia de quien sabe que la magnificencia artística es también una forma de autoridad. La corte no atraviesa un vacío de poder, sino algo quizá más difícil para un artista: un orden firme, en el que cada obra debe justificar su utilidad ante la dinastía. El duque morirá en 1609, y con él declinará una era, una forma de gobernar el arte, una manera de usar la música como decoración de la magnificencia dinástica. Lo que vendrá después es incierto. La incertidumbre política ha sido, paradójicamente, la única ventana por la que Caccini ha podido colar este libro sin que nadie con suficiente poder se lo impidiera. Cuando los poderosos miran hacia adentro, los artistas tienen un momento breve para mirar hacia afuera.

Caccini lo ha aprovechado. O eso cree. La duda es si ha llegado demasiado pronto o demasiado tarde, y esa duda no tiene respuesta todavía.

Hay una escena que vuelve a él con la regularidad de las mareas, aunque intentó durante años no dejarla entrar. Octubre de 1600. Las bodas de María de Medici con Enrique IV de Francia. El Palazzo Pitti lleno de seda y de cálculo político, de embajadores que traducen mentalmente cada gesto del anfitrión, de mujeres que sonríen con la boca mientras miden con los ojos. Y en el centro de todo eso, *Euridice*: la obra de Jacopo Peri, aunque algunas de sus páginas llevaban también la música de Caccini y varias de sus voces habían aprendido bajo su dirección, ante la corte más atenta y más indiferente al mismo tiempo que Caccini había visto nunca. Había estado sentado entre el público, no en el escenario, y había escuchado con la atención de un cirujano que examina una herida: buscando el fallo, la grieta, el lugar exacto donde la teoría no había

alcanzado a convertirse en emoción real. Lo encontró. Supo exactamente dónde estaba. Y esa certeza lo llenó de una satisfacción que tardó horas en reconocer como la cosa más desoladora que había sentido en su vida, porque saber dónde falla el arte de otro no te dice nada sobre cómo completarlo en el tuyo.

Pero algo había comenzado esa noche. Algo que no era rivalidad, aunque se le parecía, y no era envidia, aunque también se le parecía. Era más parecido a la confirmación de que el camino que había estado recorriendo en solitario, en los márgenes del tiempo que la corte no le reclamaba, en las horas de la madrugada cuando la casa estaba en silencio y él escribía melodías que seguían el verso como una conversación sigue el pensamiento, ese camino no era una fantasía privada. Era una dirección. Y la dirección era correcta aunque él no hubiera llegado todavía a donde quería llegar.

Le Nuove Musiche. Lo repite en voz baja, allí junto a la ventana, como si el título necesitara ser dicho para ser real. Las nuevas músicas. No *la mejor música*. No *la música verdadera*. Las nuevas. La palabra implica que hay algo anterior, algo que se deja atrás, algo que no se niega del todo sino que se supera. Esa modestia estratégica en el título la pensó durante semanas. Sabía que el prólogo era suficientemente provocador como para crear enemigos sin necesidad de añadirlos en la portada.

El río sigue sonando abajo. La ciudad sigue siendo indiferente. En algún lugar de la ciudad, quizás en una de las casas de la Via della Vigna Nuova, Jacopo Peri está componiendo algo o discutiendo con alguien o simplemente viviendo su vida de músico de corte con la ecuanimidad que siempre le ha admirado y que nunca ha podido comprender del todo. No siente odio hacia Peri. Lo que siente es más complicado y, en cierto modo, más honesto que el odio: siente que Peri ha elegido el camino de la colaboración elegante, del talento aplicado al sistema, de la belleza que no pregunta para qué sirve ni a quién le pertenece. Y que ese camino produce resultados que son admirables y que no bastan.

La pregunta que no se ha hecho en voz alta, que ha evitado con cuidado durante años porque hacérsela implicaba una honestidad incómoda, es si el suyo basta tampoco. Si lo que está en ese pliego

de papel impreso que sostiene es la respuesta o simplemente otra versión de la misma pregunta con mejores argumentos. Si una revolución artística puede saberse a sí misma antes de que el tiempo la juzgue. Si hay forma de saber, en el momento en que arrojas la piedra, si es suficientemente grande para llegar a la orilla contraria.

No lo sabe. Eso es lo que no ha encontrado manera de escribir en el prólogo y que es, quizás, la única verdad que importa: que lo ha hecho sin certeza. Que toda su vida ha sido una larga negociación entre lo que sabía que era verdad sobre la música y lo que podía demostrar, y que este libro es el momento en que ha decidido que la demostración puede esperar pero la verdad no puede esperar más.

Cierra los dedos sobre el pliego con una presión que no es posesión sino algo distinto, algo más cercano a la despedida. Dentro de algunos meses, este objeto estará en manos de personas que no conoce, en ciudades que no ha pisado, en cuartos donde la luz entra de manera diferente a como entra aquí. Alguien leerá el prólogo con entusiasmo. Alguien lo leerá con rabia. Alguien lo leerá sin entenderlo del todo y tardarán años en entenderlo, o no lo entenderán nunca. Y quizás alguno, en algún lugar que Caccini no puede imaginar, leerá esas páginas y reconocerá en ellas la palabra exacta para una insatisfacción que lleva años sintiendo sin poder nombrar. Para esa persona, solo para esa persona, todo lo demás habrá valido la pena.

Afuera, el Arno sigue corriendo hacia el mar.

Capítulo 1

El niño que cantaba para el cardenal

Roma, 1560s. El origen de un instrumento.

La primera vez que Giulio Caccini cantó ante alguien que importaba, apenas era un adolescente, llevaba tres días sin dormir en una cama y olía a caballo y a camino. El cardenal Alessandro Farnese lo escuchó de pie, con los brazos cruzados y la expresión de quien evalúa no un niño sino una inversión, y cuando la última nota se disolvió en el aire frío de la antecámara del palazzo, no aplaudió ni dijo nada que pudiera confundirse con elogio. Dijo, girándose hacia el hombre que había traído al muchacho desde Tivoli:

—Sirve. Que lo limpien y que lo vistan.

Nadie le preguntó a Giulio si él quería ser limpiado y vestido. Nadie le preguntó si quería quedarse en Roma. Nadie le preguntó, en los meses y años que siguieron, si la vida que estaba viviendo era la vida que habría elegido. Y lo extraño, lo que Giulio tardaría décadas en reconocer como extraño, es que en aquel momento no echó de menos que le preguntaran. Estaba demasiado ocupado aprendiendo.

Roma en los años sesenta del siglo XVI era una ciudad que olía a piedra mojada y a ambición, una ciudad que llevaba décadas rehaciendo su propia cara después de que los lansquenetes de Carlos V la hubieran saqueado en 1527 con una minuciosidad que todavía pesaba en la memoria colectiva como pesa el recuerdo de una enfermedad que casi mató a alguien. Las iglesias se reconstruían con un fervor que era simultáneamente religioso y político. Los palacios de los cardenales crecían hacia arriba y hacia

afuera con esa combinación de ostentación y culpa que caracteriza a quien gasta en mármol mientras predica sobre la pobreza. Y en el interior de esos palacios, en las capillas privadas y en los salones donde la música era tan necesaria como el vino para una cena diplomática, los músicos circulaban como otro tipo de mueble valioso: útiles, decorativos, intercambiables si se rompían.

Giulio aprendió esto antes de aprender contrapunto.

Su maestro en casa del cardenal era un hombre de edad indeterminada, delgado como un bordón de laúd, que se llamaba Battista y que había pasado cuarenta años al servicio de la capilla musical papal sin haber compuesto nunca nada que mereciera ser recordado y sin que eso pareciera perturbarlo lo más mínimo. Battista era el tipo de músico que existe para que otros puedan existir: paciente, meticuloso, desprovisto de ambición propia y precisamente por eso extraordinariamente capaz de reconocer la ambición en los demás. Reconoció algo en Giulio la primera semana.

—Repite —le dijo, la tercera mañana de clases, después de que el muchacho hubiera ejecutado un ejercicio de solfeo con una exactitud que no era aprendida sino innata, como son innatas ciertas cosas que no se explican.

Giulio repitió.

—Más despacio.

Repitió más despacio.

Battista lo miró durante un momento con una atención que no era afecto pero se le parecía en la intensidad.

—No hagas eso —dijo finalmente.

—¿El qué?

—Lo que haces con la nota larga. Esa pequeña inflexión al final. Eso no está escrito.

—No, pero el verso lo pide.

Battista se quedó en silencio. Era un silencio que Giulio, con el tiempo, aprendería a reconocer como el silencio de alguien que acaba de oír algo que no sabe si admirar o corregir. Finalmente se limitó a señalar con el dedo el siguiente ejercicio en el cuaderno y no volvió a mencionar el asunto. Pero desde esa mañana, Battista lo trató de manera diferente: no con más amabilidad, que seguía

siendo escasa, sino con una atención ligeramente distinta, como si lo que había en ese muchacho requiriera una vigilancia específica que los demás alumnos no necesitaban.

Caccini bebió también de las fuentes de la Capilla Giulia con maestros como Giovanni Animuccia, quien no enseñaba como enseñan los pedagogos. Enseñaba dirigiendo. Los muchachos aprendían observándolo respirar antes de cada frase, detener un ensayo por una sola consonante mal pronunciada o repetir diez veces un mismo pasaje hasta que la palabra sonara como si hubiera nacido con la música.

Los años romanos de Giulio Caccini tienen la textura de algo construido capa sobre capa, como los frescos que recubrían las paredes de las capillas cardenalicias: la primera imagen era el aprendizaje técnico, el contrapunto, la lectura de partituras, el manejo de la voz como instrumento mecánico que obedece a leyes de física y matemática. Sobre esa imagen, la segunda capa: el aprendizaje del contexto, que era el aprendizaje de para qué servía todo lo anterior. La música no existía en abstracto. Existía en función de un calendario litúrgico, de un protocolo cortesano, de una jerarquía de ocasiones que determinaba qué tipo de música correspondía a cada momento con la misma precisión con que el protocolo determinaba el orden de los asientos en una cena. Y sobre esa segunda capa, invisible para quien no supiera buscarla, la tercera: el aprendizaje de la vigilancia.

En la corte de un cardenal romano en 1560, un músico joven que mostrara talento excepcional no era únicamente un activo. Era también una amenaza potencial para quienes llevaban más tiempo al servicio del mismo patrón y no querían ver su posición erosionada. Giulio aprendió a leer los silencios de los músicos mayores con la misma atención con que leía partituras. Aprendió a distinguir el silencio de la indiferencia del silencio de la hostilidad. Aprendió que la corte tiene una gramática más compleja que cualquier tratado de

contrapunto, y que quien no la domina no dura, independientemente de lo bien que cante.

Lo que Giulio no aprendió en esos años, porque nadie se lo enseñó y porque el ambiente no invitaba a aprenderlo, era a preguntarse para qué servía todo aquello. La pregunta no se formulaba. Se daba por supuesta la respuesta, y la respuesta era tan obvia que plantearla habría parecido, en el mejor de los casos, ingenuidad y en el peor, insubordinación. La música servía para glorificar a Dios y, en la misma medida, para glorificar a quien financiaba la gloria de Dios. Eso era todo. El resto era ornamento técnico, variaciones sobre un único tema que nunca cambiaba: el arte al servicio del poder, con la elegancia suficiente para que nadie lo llamara servidumbre.

El Concilio de Trento había terminado en 1563, Giulio completaba su formación, y sus conclusiones sobre la música sacra flotaban sobre la ciudad como flotan las nubes sobre la Campagna: omnipresentes, inescapables, capaces de cambiar de forma pero nunca de desaparecer del todo. Las conclusiones eran, en su esencia, una desconfianza. La polifonía elaborada, ese tejido de voces que se entrecruzaban en una arquitectura sonora de extraordinaria complejidad técnica, había sido acusada de oscurecer el texto sagrado, de subordinar la palabra divina al virtuosismo humano, de hacer que los oyentes admiraran la destreza del compositor en lugar de comprender el mensaje de Dios. La respuesta que fue imponiéndose tras el Concilio no era abolir la polifonía, sino hacerla más inteligible. La devoción, reconocible para quien escuchara.

Giulio asistió durante sus años romanos a docenas de debates sobre esta cuestión en antecámaras y pasillos, entre músicos que discutían con la vehemencia específica de quienes saben que lo que está en juego no es solo una preferencia estética sino la posibilidad

de ganarse la vida. Lo que escuchó, con más atención de la que sus interlocutores le suponían, era la tensión entre dos formas de entender la función de la música: como arte, que tenía sus propias leyes y sus propias ambiciones, y como herramienta, que debía servir a un fin externo y podía ser juzgada únicamente en función de si ese fin se alcanzaba. La mayoría de los músicos con los que Giulio convivió en Roma habían aprendido a vivir con esa tensión sin resolverla, que es la solución más práctica y la más costosa al mismo tiempo.

La figura que gravitaba sobre todos esos debates, presente como una sombra aunque rara vez presente en persona, era Giovanni Pierluigi da Palestrina. Giulio nunca llegó a conocerlo bien, pero lo escuchó en repetidas ocasiones, lo estudió con Giovanni Animuccia durante meses, y desarrolló hacia él esa mezcla específica de admiración y resistencia que se siente ante quien ha resuelto un problema que a ti te sigue pareciendo sin solución. Palestrina parecía encarnar la respuesta que muchos reformadores deseaban: una polifonía elaborada en la que el texto pudiera conservar mayor claridad. Sin sacrificar la complejidad polifónica que era el nervio del arte musical de su tiempo: sus misas y sus motetes eran a la vez perfectamente inteligibles en el texto y extraordinariamente elaborados en la construcción. Era, en todos los sentidos posibles, un genio de la obediencia. Había convertido el límite en norma propia, la restricción en estilo. El sistema no lo había doblegado porque él había encontrado, dentro del sistema, el único espacio donde podía moverse con libertad.

Giulio lo admiraba con la misma honestidad con que admiraba a alguien que ha resuelto un acertijo que él mismo habría resuelto de manera diferente. La solución de Palestrina era perfecta dentro de sus propios términos. Y esos términos, Giulio lo sentía sin poder todavía argumentarlo, no eran los suyos. No porque la polifonía le pareciera equivocada, sino porque la solución al problema de hacer que la música importara no podía estar, en su intuición más profunda, en perfeccionar la técnica existente. El problema no era técnico. Era de otra naturaleza, más fundamental y más difícil de nombrar.

En el otoño de 1564, Giulio Caccini cantó por primera vez ante el papa Pío IV.

La ocasión era una función en la Cappella Sistina, una de las celebraciones del año litúrgico que reunía en aquel espacio a los cardenales del colegio y a los dignatarios que en ese momento se encontraban en Roma. El cardenal Alessandro Farnese había presentado a su joven cantor con la satisfacción discreta de quien exhibe algo valioso sin querer parecer que lo exhibe. El joven Caccini, había crecido lo suficiente como para que su voz hubiera completado la mutación con una riqueza de timbre que sus maestros atribuían a la gracia divina y que Giulio, en privado, atribuía a los tres años de ejercicios diarios que le habían dejado los pulmones con la capacidad de un fuelle de fragua.

La Cappella Sistina era más pequeña de lo que Giulio había imaginado y al mismo tiempo más grande en su efecto. Los frescos de Miguel Ángel en el techo convertían el espacio en algo que no era exactamente una habitación ni exactamente una visión: era un lugar donde lo horizontal y lo vertical se negociaban de manera permanente, donde la gravedad de la piedra competía con la ascensión de las figuras pintadas en una tensión que no se resolvía nunca. Giulio lo miró durante un instante al entrar y después no volvió a mirarlo. Tenía demasiado en que pensar.

La pieza que cantó era un motete de Palestrina, como correspondía a la ocasión y al lugar. Lo había ensayado durante semanas con una meticulosidad que Battista aprobó en voz alta, que era la forma más intensa de aprobación que Battista conocía. Cada frase estaba pensada. Cada inflexión, considerada. Cada respiración, colocada en el lugar exacto donde la línea melódica la necesitaba sin que el texto la anticipara. Era, por cualquier criterio técnico que pudiera aplicarse, una interpretación perfecta.

Cantó. Las voces de los otros miembros del coro tejían el contrapunto a su alrededor con esa precisión que solo dan los años

de práctica conjunta, esa manera en que voces entrenadas juntas durante mucho tiempo aprenden a escucharse entre sí sin mirarse, a anticipar el gesto del otro sin señal visible. Giulio encontró su lugar en ese tejido con la naturalidad de quien ha nacido sabiendo dónde encaja, y cantó.

Y mientras cantaba, algo ocurrió que no estaba en el plan. No ocurrió en la música. Ocurrió en él, en ese espacio interior donde la técnica termina y comienza lo que la técnica no puede alcanzar: un pensamiento que no era exactamente un pensamiento sino más bien una percepción, aguda y desagradable como un filo que roza sin cortar del todo. Los presentes lo estaban escuchando. Lo estaba escuchando el cardenal, que asentía con la cabeza con el ritmo controlado de quien quiere demostrar que aprecia sin demostrar que se ha emocionado. Lo estaba escuchando Pío IV, inmóvil en su sitial con esa expresión de concentración piadosa que los papas aprenden muy pronto a sostener en público como se sostiene una vela: sin variar la llama por mucho que cambie el aire a su alrededor. Lo estaban escuchando todos. Y sin embargo Giulio tuvo, en mitad de la frase más hermosa del motete, en el punto exacto donde la línea melódica ascendía hacia la nota más alta que había preparado con mayor cuidado, la sensación de que no llegaba a nadie.

No en el sentido físico. El sonido llegaba. Llenaba el espacio con la eficiencia de un sonido bien colocado. Pero había algo en la mirada de los presentes, en esa atención correcta y perfectamente distribuida entre la devoción y la evaluación social, que le decía que lo que ellos recibían no era lo que él enviaba. O que no enviaba nada. Que su voz funcionaba como las columnas del espacio, como parte de la arquitectura del momento: necesaria, bien ejecutada, perfectamente integrada en el conjunto y completamente independiente de cualquier cosa que pudiera llamarse emoción verdadera.

Terminó de cantar. Los presentes hicieron lo que correspondía hacer: un silencio breve y respetuoso, seguido de la aprobación medida que la liturgia permite y que no es exactamente aplauso sino algo más solemne y menos específico. El cardenal le dirigió una mirada de satisfacción. Pío IV no lo miró directamente, pero alguien

al lado del papa inclinó la cabeza hacia él y le susurró algo que el papa recibió con un gesto mínimo de aprobación.

Había funcionado perfectamente. Eso era lo que había ocurrido. Su voz había funcionado perfectamente, como funciona un mecanismo bien engrasado, y ese funcionamiento perfecto era exactamente el problema.

Esa noche, de vuelta en el palazzo del cardenal, Giulio se sentó en el banco de la pequeña capilla privada donde a veces practicaba solo cuando el resto de la casa dormía y no hizo nada durante un tiempo que no supo medir. No pensó en términos técnicos, no analizó la actuación, no repasó los pasajes que habrían podido ejecutarse de manera diferente. Solo estuvo sentado en el silencio de esa capilla pequeña que olía a cera y a madera vieja y a ese perfume específico de los lugares donde se ha rezado durante mucho tiempo, que es un olor que no tiene nombre pero que se reconoce inmediatamente.

Lo que sentía no era exactamente fracaso, porque por ningún criterio objetivo había fracasado. Era algo más difícil de localizar: la sensación de que había completado una tarea con excelencia y que esa tarea no era la tarea que importaba. Que en algún lugar entre el ensayo y la actuación y el silencio de aprobación posterior, se había perdido algo que él no sabía nombrar pero cuya ausencia era tan evidente como la de una nota que debería haber sonado y no sonó.

No sabía todavía que esa sensación era el punto de partida de todo lo que haría durante el resto de su vida. No tenía manera de saberlo. Era todavía un adolescente y la única cosa que le había dado el mundo hasta ese momento era la convicción de que cantaba bien. Descubrir que cantar bien no era suficiente era como descubrir que el suelo que creías sólido bajo tus pies tiene, a un palmo de profundidad, una fisura que recorre toda la extensión de la habitación.

Los años que siguieron en Roma fueron los años de la perfección del instrumento. Battista lo llevó más lejos de lo que Giulio habría creído posible en los límites técnicos de la voz: el control del fiato, la capacidad de sostener una línea melódica durante un período que desafiaba la fisiología normal, la

ornamentación, que en aquellos años se llamaba *gorgia* y que era el arte de adornar la melodía escrita con florituras improvisadas que el intérprete añadía sobre la estructura del compositor como un orfebre añade piedras a una montura que otro ha diseñado. Giulio desarrolló en la *gorgia* una habilidad que pronto superó la de sus condiscípulos y que el propio Giovanni Animuccia contemplaba con la mezcla de orgullo y algo parecido a la incomodidad que siente el maestro cuando el alumno lo ha dejado atrás.

Pero mientras la técnica crecía, la fisura que había descubierto esa noche en la Cappella Sistina no desaparecía. Se hacía más compleja, más articulada. Con cada actuación donde la audiencia aprobaba sin conmoverse, con cada ocasión donde la perfección de la ejecución producía exactamente el efecto protocolario que se esperaba de ella, Giulio acumulaba evidencia para una tesis que no sabía todavía cómo formular: que la música que hacía era admirable de la misma manera en que es admirable una catedral, que produce en quien la ve una respuesta estética real y genuina, pero que no es la respuesta a ninguna pregunta que el espectador se haya hecho. Que hay una diferencia entre la emoción que produce la destreza y la emoción que produce la verdad, y que él había dedicado años a perfeccionar la primera sin haber tocado nunca la segunda.

Después del oficio, un músico florentino pidió conocer al muchacho. Era Scipione della Palla, cantante celebrado y maestro de una manera de decir el verso que Giulio todavía no conocía. Bastaron unos minutos para comprender que aquel niño no pertenecía ya a Roma.

En los meses siguientes, Scipione della Palla hizo llegar a Florencia noticias de aquel joven cantor. Cuando finalmente se abrió para Giulio la posibilidad de incorporarse a la corte de los Medici, el cardenal comprendió que retenerlo ya no resultaba conveniente.

En ese invierno de 1564, el cardenal Alessandro Farnese lo llamó a su presencia para comunicarle algo que en el lenguaje de la corte se presentaba como una oportunidad y que en el lenguaje más honesto de los hechos era una transferencia. Había sido

solicitado para el servicio musical de la corte de Florencia. Francesco de' Medici, hijo y heredero de Cosimo y cada vez más implicado en las tareas de gobierno, había expresado interés en incorporar a la corte cantores de calidad probada. El cardenal lo cedía con la generosidad de quien regala algo cuyo valor aprecia y cuya posesión, en este momento específico, le resulta más conveniente ceder que retener.

Giulio escuchó la noticia con una calma que él mismo encontró sorprendente. Había pasado todos estos años en Roma aprendiendo el idioma del poder con la precisión de un gramático, y una de las cosas que había aprendido era que las transferencias de músicos entre cortes nobiliarias no eran asuntos en los que la opinión del músico tuviera peso específico. No se pedía. No se esperaba. Y la ausencia de expectativa había producido en él, con el tiempo, una especie de placidez que se parecía a la aceptación pero que era, en realidad, algo diferente: era el silencio estratégico de quien sabe que el momento de expresar su propia voluntad todavía no ha llegado.

Florencia. El nombre tenía un peso específico que Roma no tenía, no porque fuera una ciudad más grande ni más importante en ese momento histórico, sino porque era una ciudad donde los Medici habían convertido el mecenazgo artístico en una forma de gobierno que no tenía equivalente en ningún otro lugar de Italia. En Florencia, el arte no era solo decoración del poder: era el argumento del poder, la demostración de que quien gobernaba era digno de gobernar porque era capaz de producir belleza en cantidades que los inferiores no podían igualar. La lógica era circular y perfecta: el gran mecenas financia el gran arte, el gran arte demuestra la grandeza del mecenas, la grandeza del mecenas justifica la financiación del gran arte.

Giulio entendía esta lógica. La había visto funcionar en Roma con suficiente claridad como para no tener ilusiones sobre ella. Pero entender la lógica de una trampa no es lo mismo que saber cómo salir de ella, y cuando emprendió el camino hacia el norte en la

primavera de 1565, con su voz y su laúd y el pequeño equipaje de quien viaja ligero por costumbre, lo que llevaba consigo no era un plan sino una pregunta que todavía no tenía forma.

El camino de Roma a Florencia tomaba varios días en condiciones normales, más cuando las lluvias de abril convertían los caminos en algo que los muleros llamaban caminos y los viajeros llamaban barro organizado. Giulio viajaba en el séquito de un funcionario menor de la corte que hacía el mismo trayecto por razones que no compartió con sus compañeros de viaje, y que tenía la habilidad específica de los funcionarios menores de llenarlo todo con palabras que no decían nada mientras daban la impresión de haberlo explicado todo. Giulio lo escuchaba con la mitad de la atención y usaba la otra mitad para mirar el paisaje, que en la Toscana en primavera tenía una calidad de luz diferente a la de la Campagna romana, más limpia, más directa, como si el cielo toscano hubiera decidido no complicarse con atmosferismos innecesarios.

Hubo un momento, en algún lugar entre Siena y el Chianti, cuando el camino subía por una colina y el grupo se detuvo para dejar descansar a las mulas y Giulio se alejó unos pasos del resto del séquito y estuvo solo durante un minuto o dos en el silencio de esa ladera. No había nada especial en ese silencio. Era el silencio de cualquier campo en cualquier tarde de primavera. Pero Giulio abrió la boca y cantó, suave, casi para sí mismo, una melodía que no era de ninguna pieza que hubiera ensayado, que no seguía ninguna norma contrapuntística que Battista le hubiera enseñado, que simplemente seguía el ritmo de los propios pensamientos que tenía en ese momento sobre el camino y el cielo y la luz y la ciudad que se acercaba.

Duró quizás treinta segundos. Nadie lo escuchó. No había nadie suficientemente cerca para escucharlo, y aunque lo hubiera habido, habría escuchado algo tan breve y tan sin terminar que no habría podido decir nada sobre ello. Pero Giulio supo, en esos treinta segundos, algo que no había sabido en siete años de formación en Roma: que había una diferencia entre la voz que usaba para cumplir y la voz que acababa de usar para sí mismo, y que esa diferencia no era de calidad técnica sino de naturaleza. Eran dos instrumentos

distintos alojados en el mismo cuerpo. Uno había sido educado durante años con una excelencia que nadie podría negar. El otro no había sido educado en absoluto porque nadie sabía todavía que existía o, si lo sabía, no había encontrado la manera de enseñarlo porque quizás no había manera de enseñarlo, porque quizás esa voz no se enseñaba sino que se descubría, en la ladera de una colina toscana en primavera, cantando treinta segundos para nadie.

Siguió caminando hacia Florencia. El funcionario menor lo llamó desde el camino con una impaciencia que era el único registro emocional en que parecía expresarse. Giulio volvió al grupo, montó de nuevo y retomó el trayecto. Pero algo en el interior de aquel joven cantor había cambiado de posición con la sutileza de quien rearregla un peso para distribuirlo diferente, sin que nadie desde fuera pueda ver que algo se ha movido. La fisura seguía ahí, la que había descubierto en la Cappella Sistina ante Pío IV. Pero ya no era solo una fisura. Era el principio de una pregunta que tomaría treinta años en convertirse en respuesta.

Los tejados de Florencia aparecieron en la distancia con la tarde ya avanzada, y entre todos los tejados, la cúpula de Brunelleschi se alzaba sobre la ciudad con la tranquila autoridad de quien lleva un siglo demostrando que lo imposible era simplemente lo no intentado todavía. Giulio la miró desde el camino con los ojos del músico que era, con la misma mezcla de admiración técnica y algo más difuso que sentía cuando escuchaba a Palestrina: aquí había alguien que había resuelto un problema que todos los demás consideraban irresoluble. La pregunta era si la solución de Brunelleschi le servía a él, o si su problema era de otro tipo, de una naturaleza que requería una respuesta que todavía no existía porque nadie la había buscado en el lugar correcto.

Entró en Florencia como entra la mayoría de los artistas que cambian para siempre una ciudad: sin que nadie lo note especialmente, mezclado entre mercaderes y mensajeros y viajeros de paso, con el peso de lo aprendido en la espalda y el peso de lo no aprendido todavía, que es siempre más grande, distribuido de manera desigual en algún lugar entre el pecho y el estómago. La ciudad lo recibió con el ruido de siempre y la indiferencia de

siempre. Las ciudades grandes tienen esa capacidad de recibirte sin verte, que puede parecer crueldad pero que en realidad es una forma de libertad: en la ciudad que no te conoce, todavía eres quien podrás ser.

Giulio Caccini tenía una voz que hacía a los cardenales asentir con aprobación calculada, y la certeza incómoda de que la aprobación de los cardenales no era lo que había venido a buscar al mundo, aunque todavía no sabía exactamente lo que sí había venido a descubrir. Eso era suficiente para empezar. En la historia de las revoluciones artísticas, casi siempre es suficiente con eso: saber lo que no es, aunque lo que es tarde años en mostrarse con claridad.

Capítulo 2

El salón donde Grecia resucitaba

Florencia, 1573-1582. La Camerata y el fuego de las ideas.

El Palazzo Bardi olía a libros y a ambición intelectual, que son dos olores que se parecen más de lo que la mayoría de la gente reconoce: el pergamino viejo, el polvo de tinta, la cera de las velas que los criados cambiaban cada hora porque los hombres que se reunían allí discutían hasta que la oscuridad exterior era completa y la interior, paradójicamente, nunca lo era del todo. Giulio llegó a esa casa por primera vez en el otoño de 1573, ocho años después de su llegada a Florencia, introducido por un músico de la corte que conocía a alguien que conocía al conde Giovanni de' Bardi, y entró al salón principal con la actitud de quien espera una reunión de eruditos y descubre, antes de que hayan pasado diez minutos, que lo que hay en esa habitación es algo diferente y más peligroso: hombres que creen que están a punto de cambiar el mundo y que tienen, en su convicción, una energía que no necesita ser correcta para ser contagiosa.

Había quince o veinte personas sentadas en disposición irregular alrededor de la chimenea encendida. Algunos tenían libros abiertos en el regazo. Otros tenían instrumentos a los pies, como si los hubieran dejado caer allí entre dos pensamientos. Un matemático de la universidad discutía con un poeta que gesticulaba con una intensidad que sugería que la cuestión en disputa era, cuando menos, de vida o muerte. En el centro de todo, no en un trono ni en ningún asiento de autoridad especial sino simplemente en el más cómodo de los disponibles, con la postura relajada de quien sabe que la sala le pertenece sin necesidad de demostrarlo, estaba Giovanni de' Bardi.

Bardi era un hombre que había tenido suficiente fortuna y suficiente educación para llegar a la conclusión, más infrecuente de lo que parece, de que el dinero sirve principalmente para poder pensar en voz alta sin que nadie te lo prohíba. Era poeta, músico aficionado, erudito de lo griego y de lo latino, y tenía esa característica específica de los grandes animadores intelectuales: no era el más brillante de los presentes en sus reuniones, pero era el que mejor sabía escuchar a los más brillantes y el que mejor sabía hacer que sus ideas chocaran unas contra otras con la fuerza justa para producir chispas sin destruirse. El salón de Bardi no era una academia en sentido formal. Era algo más orgánico y más raro: un espacio donde las ideas podían circular sin tener que demostrar su utilidad práctica antes de ser admitidas.

Giulio encontró un sitio en el borde del grupo y escuchó.

Lo que escuchó esa primera noche, y en las noches siguientes durante los meses que tardó en convertirse de visitante ocasional en presencia habitual, era una conversación cuyas raíces se habían ido formando durante años y que tenía, en su núcleo, una pregunta que él mismo había llevado consigo desde la ladera de la colina toscana, desde la Cappella Sistina, desde la antecámara romana donde el cardenal lo había evaluado como se evalúa una inversión. La pregunta era: ¿por qué la música que hacemos no conmueve a nadie de verdad?

La formulación que usaban los hombres del salón de Bardi era diferente, más erudita, anclada en el vocabulario de los textos griegos que circulaban en traducción latina y que todos citaban con la autoridad de quien conoce el original aunque no siempre fuera así. Hablaban de la *ethopoeia*, del poder de la música antigua para mover las pasiones humanas, de los testimonios de Plutarco y de Platón sobre músicos que habían curado enfermedades del alma con la sola fuerza de sus melodías, de la diferencia entre el modo dórico y el modo frigio y lo que cada uno hacía en el interior de quien lo escuchaba. Hablaban de los griegos como se habla de un paraíso perdido: con el dolor específico de quien sabe que algo fue posible y ya no lo es, sin entender del todo por qué dejó de serlo.

Giulio escuchaba todo esto con una atención dividida. Una parte de su mente seguía el argumento intelectual con la misma capacidad que había desarrollado en Roma para seguir debates que no lo involucraban directamente pero que definían el espacio en que tendría que moverse. Otra parte, más silenciosa y más persistente, cruzaba lo que escuchaba con lo que había sentido esa noche en la Cappella Sistina: que la voz perfecta llega a todos y no llega a nadie. Que la técnica tiene un techo, y ese techo es más bajo de lo que nadie en el mundo musical de su tiempo quería admitir.

Fue en esa segunda o tercera reunión cuando Giulio escuchó por primera vez la voz de Vincenzo Galilei.

No lo había notado las veces anteriores, o lo había notado sin distinguirlo del resto de los presentes: un hombre de unos cincuenta años, de aspecto poco llamativo, que escuchaba más que hablaba y que cuando hablaba lo hacía con una economía de palabras que contrastaba con la verbosidad general de las reuniones. Esa noche, alguien había citado un texto de Boecio sobre los modos griegos y su efecto en las costumbres morales de los hombres, y la conversación había derivado hacia la pregunta de si era posible, en el siglo XVI, recuperar algo de ese poder perdido a través de una reforma de la práctica musical contemporánea. Varios presentes habían ofrecido opiniones más o menos elaboradas. Galilei esperó a que el ruido disminuyera y dijo, sin levantar la voz:

—La pregunta que nadie está haciendo es por qué lo perdimos. No cómo recuperarlo. Primero hay que saber dónde está el cadáver antes de discutir el funeral.

Silencio. No el silencio de quien no sabe qué decir, sino el silencio de quien acaba de escuchar algo que requiere procesarse antes de responderse.

—El cadáver está en el contrapunto —continuó Galilei, con la calma de quien lleva años pensando esto y ya no necesita defensas retóricas porque la convicción es suficiente—. Cuando empezamos a poner cinco, seis, ocho voces a cantar distintas palabras simultáneamente en distintos ritmos, decidimos que la arquitectura del sonido era más importante que lo que el sonido decía. Y desde ese momento, la música dejó de llegar a nadie. No porque los

compositores fueran malos. Sino porque eligieron el instrumento equivocado para lo que querían hacer.

—¿Y cuál es el instrumento correcto? —preguntó alguien desde el otro extremo de la sala.

—Una sola voz que hable —dijo Galilei.

Esa noche, de vuelta en su habitación del palazzo de la corte, Giulio estuvo despierto durante horas. No porque la idea le resultara completamente nueva: algo de ella había estado en su propia experiencia desde Roma, desde esos treinta segundos en la colina cantando para nadie. Sino porque por primera vez alguien había puesto en lenguaje articulado lo que él solo había sentido como incomodidad difusa, como ese filo que roza sin cortar del todo. Y el efecto de encontrar palabras para una experiencia que llevaba años siendo muda era perturbador de una manera que no se parecía a la revelación sino más bien a la verificación: la confirmación de que algo que creías percibir en la oscuridad estaba efectivamente ahí cuando alguien encendía una luz.

Vincenzo Galilei era, entre todos los hombres del salón de Bardi, el único que había llegado a sus conclusiones intelectuales pagando un precio personal por ellas. Giulio lo aprendería con el tiempo, en la medida en que fue conociendo mejor al hombre: Galilei había sacrificado posiciones en la corte, había renunciado a encargos que habrían sido lucrativas, había acumulado deudas que lo acompañarían toda la vida, en parte por la imposibilidad de separar sus convicciones teóricas de sus decisiones prácticas. Era el tipo de hombre que no sabía mentirse a sí mismo, lo que en el mundo de las cortes renacentistas era una habilidad extraordinariamente útil para el arte y extraordinariamente costosa para la carrera.

Giulio se acercó a él gradualmente, con la misma paciencia con que en Roma había aprendido a leer los silencios de los músicos mayores. No lo abordó directamente ni le pidió audiencias formales. Simplemente comenzó a sentarse más cerca de él durante las reuniones, a hacer preguntas que mostraban que había escuchado con atención lo que Galilei había dicho la semana anterior. Galilei, que tenía el instinto del maestro aunque desconfiara del título, respondió a esa atención de la única manera que sabía: exigiéndola.

—Usted toca el laúd y canta —le dijo un día, después de una reunión que se había prolongado hasta que las velas eran ya simples manchas de cera solidificada sobre la madera—. ¿Cuándo fue la última vez que cantó algo y sintió que el que escuchaba estaba realmente dentro de lo que usted cantaba?

Giulio consideró la pregunta con seriedad. Era el tipo de pregunta que merece seriedad.

—En Roma nunca —dijo finalmente—. Quizás una vez, en el camino hacia acá, solo en una colina sin nadie que me escuchara.

Galilei asintió como si la respuesta confirmara algo que ya sabía.

—Exactamente. La música solo es verdadera cuando no tiene que servir para nada. El problema es que hay que encontrar la manera de que sea verdadera incluso cuando sirve. Eso es lo que los griegos sabían hacer y nosotros hemos olvidado.

Lo que Galilei hizo entre 1573 y 1581, durante los años en que Giulio fue convirtiéndose en algo más que un oyente en el salón de Bardi, fue construir el argumento más completo y más demoledor que se había formulado hasta entonces contra la música polifónica de su tiempo. El *Dialogo della musica antica e della moderna*, que publicaría en 1581, no era un tratado académico en el sentido convencional del término: era un ataque, elaborado con la precisión de un documento legal y la temperatura de una denuncia moral. La tesis central era que la polifonía renacentista había destruido la unidad fundamental entre palabra y música que había hecho de la música griega un arte capaz de actuar sobre el alma humana con la misma eficacia que una medicina sobre el cuerpo. Al multiplicar las voces hasta convertir el texto en ininteligible, al subordinar el acento natural del verso a las exigencias estructurales del contrapunto, los compositores del siglo XVI habían producido una música que era técnicamente admirable y funcionalmente ciega: incapaz de ver al oyente, incapaz de tocarlo, incapaz de hacer lo que la música había sido capaz de hacer cuando era, como debía ser, la extensión sonora de la palabra.

Giulio leyó los borradores del *Dialogo* a medida que Galilei los producía, muchas veces antes de que ningún otro miembro de la Camerata los leyera, porque Galilei había encontrado en ese joven

músico de la corte algo que no abundaba en sus relaciones intelectuales: alguien que entendía el argumento desde adentro, desde la experiencia de cantar, no solo desde la erudición de leer. Esas lecturas en el estudio de Galilei, en tardes que olían a papel y a la tinta que el viejo músico usaba con una generosidad que no aplicaba a otras cosas, eran las conversaciones más honestas que Giulio había tenido sobre su arte desde que salió de Tivoli con su voz y su juventud.

Pero mientras leía, mientras discutía, mientras asentía a los argumentos de Galilei con la convicción genuina de quien reconoce una verdad que ha sentido sin poder articularla, algo en Giulio trabajaba en paralelo y en silencio. Una incomodidad que tardó en localizar y que, una vez localizada, tardó más en admitir: Galilei tenía razón en el diagnóstico. Completamente, implacablemente, demoledoramente razón en el diagnóstico. La música polifónica había sacrificado la palabra. El contrapunto había aplastado la emoción. Los compositores de los últimos cien años habían construido catedrales sonoras en las que no había lugar para que el oyente individual se reconociera a sí mismo.

Pero el diagnóstico no era la cura. Y Galilei no tenía la cura.

Giulio tardó años en formulárselo con esa claridad. No se lo formuló a Galilei directamente, en parte por respeto y en parte porque sabía que el viejo músico no habría recibido bien la objeción, y que había formas de honrar a quien te ha enseñado a ver sin por eso aceptar que su visión es la definitiva. Lo que fue entendiendo poco a poco, en el espacio entre las reuniones del salón de Bardi y las horas en que practicaba solo o componía para la corte, era que Galilei se había detenido en el momento del diagnóstico y había convertido ese diagnóstico en programa. La respuesta de Galilei a la pregunta de cómo recuperar el poder emocional de la música griega era: estudiar la música griega, reconstruir sus modos, imitar su estructura monódica. Mirar hacia atrás con suficiente atención para poder volver.

Y Giulio sentía, con una certeza que no sabía todavía cómo defender en un debate pero que era tan firme como la certeza con que sabe un cantor que una nota está desafinada, que eso no

funcionaría. Que el pasado no podía recuperarse porque el pasado no era el destino. Que la emoción verdadera que la música griega había producido en sus oyentes no era un efecto de los modos griegos ni de la estructura monódica en sí mismos: era el efecto de que esa música surgía de su propio tiempo, hablaba el lenguaje emocional de su propio tiempo, usaba las convenciones expresivas que ese tiempo reconocía como verdaderas. Y que intentar reproducir esa emoción imitando sus formas externas era como intentar reproducir el calor de un fuego guardando las cenizas.

No necesitaba imitar a los griegos. Necesitaba entender qué habían hecho los griegos y hacerlo de nuevo con los medios del siglo XVI. La diferencia entre esas dos cosas era la diferencia entre la arqueología y la creación.

Francesco de' Medici, primero como heredero y, desde 1574, como gran duque de Toscana, sostenía buena parte de la vida musical de la corte durante esos años con la misma mezcla de entusiasmo estético y cálculo político que había caracterizado a los Medici desde que Cosimo el Viejo decidió que el mecenazgo era la mejor inversión de capital que podía hacerse en una ciudad-estado, asistía ocasionalmente a las reuniones del salón de Bardi con la expresión de quien escucha música sin leer las notas: apreciando el conjunto, disfrutando el ambiente, sin descender nunca a los detalles técnicos donde las cosas se complicaban. Francesco era, en todos los sentidos que importaban para los músicos que dependían de su generosidad, un mecenas de primer orden: pagaba bien, intervenía poco y tenía el buen gusto de exhibir a sus artistas en ocasiones donde su talento quedaba en evidencia de la manera más favorable posible.

Giulio no lo ignoraba ni lo despreciaba. Lo necesitaba demasiado para ninguna de las dos cosas. Pero observaba con la atención que había desarrollado en Roma la manera en que Francesco se relacionaba con las ideas del salón de Bardi, y lo que observaba era iluminador en un sentido que ninguno de los filósofos presentes parecía reconocer: al gran duque le importaban las conclusiones del debate en la medida exacta en que pudieran convertirse en un espectáculo de corte que demostrara la

sofisticación cultural de los Medici ante las otras potencias italianas y europeas. Las ideas de la Camerata eran, para Francesco, ornamentos del poder de la misma manera en que lo eran los cuadros que encargaba o los tapices que importaba de Flandes. Hermosos, costosos, indicadores de refinamiento. No verdades que pudieran aplicarse. No programas de reforma.

Esta comprensión, que llegó a Giulio de manera gradual durante los años setenta, añadía una capa de complejidad a su posición en el salón de Bardi: estaba en un espacio donde se hablaba de la verdad de la música bajo el patrocinio de un hombre para quien esa verdad era, en el mejor de los casos, útil como decoración. La ironía era perfecta y perfectamente insoluble: Sin el sistema de mecenazgo que sostenía la vida cultural florentina, muchos de aquellos hombres no habrían podido dedicar tantos años a esas discusiones. Sin el salón de Bardi, Galilei no habría podido escribir su *Dialogo*. Sin el *Dialogo*, Giulio habría tardado años más en encontrar las palabras para lo que sentía. El mecenazgo producía la libertad intelectual que lo cuestionaba, y lo hacía con una generosidad que no era desinteresada pero que tampoco era simplemente hipócrita. Era más complicado. La belleza del mecenazgo renacentista, si podía llamarse belleza a algo tan moralmente ambiguo, era precisamente esa: que producía cosas que escapaban al control de quien las financiaba.

Hubo una tarde de 1578, en plena mitad de esos años de debate, cuando la Camerata había estado discutiendo durante semanas la naturaleza del recitativo antiguo y si podía reconstruirse a partir de los testimonios que los textos griegos proporcionaban. La discusión había llegado a ese punto de densidad académica donde las palabras empezaban a referirse únicamente a otras palabras y el contacto con cualquier experiencia musical real se había perdido en algún punto de la cadena de citas. Galilei llevaba media hora explicando una distinción entre dos términos griegos que Platón usaba en la *República* para referirse a diferentes tipos de música, y los demás asentían o contradecían con el entusiasmo de quienes están completamente dentro del laberinto y han olvidado que el laberinto tiene una salida.

Giulio levantó su laúd desde el suelo donde lo había dejado al llegar y tocó algo. No anunció lo que iba a hacer. Simplemente tocó: un acorde simple, casi obvio en su sencillez, y luego comenzó a cantar sobre él una linea melódica que seguía el ritmo de un verso de Petrarca con una naturalidad que no habría sido posible dentro de las reglas del contrapunto, porque el contrapunto habría requerido que esa melodía respondiera a la lógica interna del tejido vocal, no a la lógica del verso. Cantó tres, cuatro versos. La voz sobre el armonía mínima, el texto completamente audible, cada acento de la frase poética reflejado en la subida y bajada de la línea melódica como se refleja una orilla en el agua en calma.

Cuando terminó, el salón estaba en silencio.

No era el silencio del salón de Bardi que Giulio conocía de las reuniones habituales: ese silencio lleno de personas que están formulando su próxima intervención mientras aparentan escuchar. Era otro silencio, más quieto, con una textura diferente. El silencio de quien ha escuchado algo que ha pasado directamente a algún lugar interior sin detenerse en la inteligencia, sin pedir permiso.

Duró quizás diez segundos. Después, todos empezaron a hablar al mismo tiempo, y el sonido que llenó el salón fue el sonido exactamente opuesto al que Giulio había producido: muchas voces simultáneas, cada una siguiendo su propio hilo, el conjunto admirable como arquitectura y completamente ininteligible como comunicación.

Galilei no dijo nada. Giulio lo buscó con la mirada y encontró en el viejo músico una expresión que no era exactamente orgullo y no era exactamente incomodidad, sino algo entre las dos cosas que tardó en identificar: el gesto de quien reconoce que alguien más joven ha dado un paso en la dirección correcta y sabe que ese paso lo lleva más lejos de donde él mismo ha llegado. No era envidia. Era algo más honesto que la envidia y más difícil de sostener: la conciencia de que el alumno ha encontrado lo que el maestro buscaba, pero que ese hallazgo no pertenece al maestro.

En los meses que siguieron a esa tarde, Giulio comenzó a hacer algo que no había hecho desde Roma: componer con regularidad para sí mismo, no para la corte ni para ninguna ocasión específica,

sino simplemente para explorar el espacio que ese momento en el salón de Bardi había abierto. Lo que componía no era, en sentido estricto, parte del debate teórico de la Camerata. Era más inmediato que eso y más modesto: canciones. Una sola voz. El acompañamiento reducido al mínimo necesario para sostener la melodía sin ahogarla. El texto de poetas que le importaban, Petrarca y Dante y algunos contemporáneos que trabajaban con la lengua italiana con una precisión que Giulio reconocía como pariente de lo que él intentaba hacer con el sonido.

Lo que descubría en esa práctica privada era al mismo tiempo confirmación y complicación. Confirmación: que la emoción de la que Galilei hablaba en términos teóricos era alcanzable, que cuando la voz seguía el verso en lugar de imponerle una lógica externa, algo ocurría en quien escuchaba que no ocurría con el contrapunto más elaborado. Lo había comprobado esa tarde en el salón de Bardi. Lo comprobaba en su habitación, cantando para él mismo, sintiendo cómo ciertas inflexiones sobre ciertas sílabas producían en su propio cuerpo una resonancia que era simultáneamente física y emocional, como si la voz encontrara un camino hacia el interior que el contrapunto bloqueaba sistemáticamente.

Complicación: que esa técnica todavía no existía como técnica. Existía como intuición, como práctica exploratoria, como serie de experimentos que a veces funcionaban y a veces producían algo que no era ni lo uno ni lo otro, ni emoción verdadera ni arquitectura hermosa sino simplemente una melodía que no llegaba a ningún lado. La diferencia entre tener la idea correcta y tener la herramienta correcta era, Giulio lo aprendía con cada composición que no funcionaba, enorme. Galilei había diagnosticado el problema. Nadie, ni siquiera Giulio, había encontrado todavía la forma de resolverlo de manera sistemática, de convertir esa intuición en una práctica que pudiera enseñarse, en un estilo que pudiera reconocerse y que tuviera sus propias reglas, no las reglas del contrapunto sino otras reglas, surgidas de la naturaleza de la relación entre la palabra y el sonido cuando se les deja funcionar juntas en lugar de ponerlas en competencia.

El *Dialogo* de Galilei apareció publicado en 1581 y produjo exactamente la reacción que Giulio había previsto desde que leyó los borradores: admiración de los convencidos, que ya lo eran antes de que el libro existiera, e indignación de los contrapuntistas, que lo acusaron de destruir con argumentos mal fundados una tradición que había alcanzado la cima de su perfección técnica. Lo que ninguno de los dos bandos hizo, que era lo que en el fondo habría importado, era preguntarse si las ideas del *Dialogo* eran aplicables: si alguien podía tomarlas y convertirlas en música real, no en propuesta teórica.

Giulio era el único en el salón de Bardi que había empezado a responder esa pregunta sin anunciarla. Y tenía la sensación, creciente y todavía imprecisa, de que la respuesta no estaba en el pasado que Galilei estudiaba con tanta dedicación sino en el presente que Galilei, con toda su inteligencia y toda su valentía intelectual, no terminaba de habitar completamente. Los griegos habían emocionado a sus oyentes porque su música era la música de su tiempo, no la reproducción de la música de un tiempo anterior. La única manera de recuperar ese poder era crear música que fuera del tiempo presente con la misma radicalidad con que la música griega había sido del tiempo griego. No arqueología. Creación. La diferencia entre las dos cosas era la diferencia entre excavar una tumba y encender un fuego.

Esto que Giulio pensaba en privado no lo decía en el salón de Bardi, no todavía. Lo guardaba con la prudencia de quien sabe que las ideas que contradicen al maestro deben madurarse en silencio antes de exponerse a la luz, no por cobardía sino porque la idea prematuramente expuesta se defiende antes de estar lista para defenderse sola. Seguía asistiendo a las reuniones, seguía escuchando a Galilei, seguía participando en los debates con la atención de alguien que está aprendiendo todo lo que puede aprender de una fuente antes de reconocer que la fuente tiene un límite.

En el invierno de 1581, pocas semanas después de la publicación del *Dialogo*, Giulio asistió a una reunión de la Camerata donde alguien, no recuerda quién, había llevado consigo a un niño

de unos diecisiete años que acompañaba a su padre y que se quedó durante las primeras horas sentado en una silla del extremo más alejado del salón, escuchando con una atención que Giulio notó porque era la misma atención que él mismo había tenido en sus primeras visitas, años antes. Un muchacho delgado, de cara angular, con los ojos muy atentos de quien está procesando más de lo que muestra. Cuando la reunión terminó y los presentes se dispersaban, Giulio pasó junto a él y el muchacho lo miró directamente.

—La música que usted tocó el año pasado —dijo, sin introducción, como si continuara una conversación que solo él había estado teniendo—. ¿Tiene nombre?

Giulio lo miró con mayor atención.

—¿Cómo sabes lo que toqué el año pasado? No estabas aquí.

—Mi padre me lo contó —dijo el muchacho—. Dijo que fue el único momento de las reuniones donde algo que se decía con palabras se demostró también con sonido. —Hizo una pausa—. ¿Tiene nombre?

—No —dijo Giulio—. Todavía no tiene nombre.

El muchacho asintió como si eso tuviera sentido o incluso fuera lo correcto. Su padre se acercó en ese momento y el muchacho se levantó para acompañarlo sin añadir nada más. Giulio supo después, por alguien que los conocía, que el padre era Vincenzo Galilei y el hijo, Galileo. Que el muchacho que le había preguntado por el nombre de algo que todavía no lo tenía iba a pasar el resto de su vida haciendo exactamente lo mismo con el universo: buscar nombres para cosas que nadie había sabido nombrar todavía porque nadie las había mirado con suficiente detenimiento.

Giulio no volvió a verlo durante años. Pero guardó esa pregunta como se guarda una pregunta que no tiene todavía respuesta pero que la tendrá: con cuidado, sin urgencia, en el lugar del interior donde las cosas importantes esperan su momento sin estropearse.

La última reunión de la Camerata a la que Giulio asistió antes de que el círculo comenzara a disolverse, antes de que Bardi partiera hacia Roma en 1592 y el salón se convirtiera en recuerdo, fue en el verano de 1582. Hacía calor incluso de noche y las ventanas estaban abiertas hacia el jardín, que olía a jazmín y al agua de la fuente que

alguien había encendido para combatir el bochorno. La conversación había girado esa noche hacia los textos de Platón sobre la música y la educación del alma, y después de varias horas de debate Galilei había dicho algo que Giulio reconoció inmediatamente como el mejor y el más honesto resumen de todo lo que la Camerata había logrado y de todo lo que no había logrado todavía:

—Sabemos lo que está mal. Sabemos lo que debería poder hacerse. No sabemos cómo hacerlo. Y esa distancia entre el diagnóstico y la cura es donde se gana o se pierde todo.

Nadie respondió directamente. La conversación derivó hacia otras cosas, como siempre derivaba, con la naturalidad de los grupos intelectuales que prefieren un problema nuevo a la dificultad de resolver el que ya tienen sobre la mesa. Pero Giulio se quedó quieto en su asiento durante un momento después de que las voces se desplazaran, con esa frase de Galilei resonando en un lugar interior donde las frases importantes tienen su propio espacio.

La distancia entre el diagnóstico y la cura. Giulio la conocía. La había vivido en Roma y en el camino hacia Florencia y en años de reuniones en ese mismo salón. La conocía tan bien que a veces se preguntaba si no la había estado habitando sin darse cuenta, como se habita una casa que no es la tuya pero a la que has llegado a conocer demasiado bien para poder marcharte de ella sin sentir algo que se parece a la pérdida.

Pero esa noche, saliendo del palazzo de Bardi hacia la calle florentina donde el calor de julio todavía pesaba sobre los adoquines aunque el sol llevara horas muerto, Giulio supo con una claridad que no llegó como revelación sino como reconocimiento, la diferencia entre el diagnóstico y la cura era exactamente el espacio que le correspondía a él. No porque nadie más pudiera habitarlo. Sino porque él había llegado a ese espacio por el camino específico de haber cantado, de haber sentido en su propio cuerpo lo que ocurría cuando la voz seguía la palabra en lugar de imponerle su arquitectura. Galilei había construido el argumento intelectual con una precisión que nadie igualaría. Pero el argumento intelectual no era música. La música era otra cosa, y esa otra cosa requería a alguien que viviera en el sonido, no solo en la teoría del sonido.

La calle olía a piedra caliente y a los restos del mercado de la tarde, a especias y a cuero y al río que siempre estaba presente en Florencia como un bajo continuo de la ciudad, audible cuando todo lo demás callaba. Giulio caminó despacio hacia su habitación pensando que Galilei era el hombre más inteligente que había conocido y que la inteligencia de Galilei era, como toda inteligencia verdaderamente grande, perfectamente insuficiente para el trabajo que quedaba por hacer. Que el trabajo que quedaba por hacer era suyo. Que no lo había elegido de la misma manera en que no se elige la voz con que se nace: simplemente había llegado a él por el camino de haber sido quien era, en el lugar donde estaba, en el momento en que las preguntas estaban maduras aunque las respuestas tardaran todavía.

No era orgullo lo que sentía. Era algo más quieto y más firme que el orgullo: la aceptación de una tarea que nadie le había asignado pero que le pertenecía con la lógica irrefutable con que le pertenece a uno lo que solo uno puede hacer. En el salón de Bardi había aprendido que la música podía ser verdadera. Lo que le faltaba aprender, y lo que tardaría años más en aprender, era cómo hacer que lo verdadero pudiera sostenerse también cuando el poder lo miraba, cuando la corte lo exigía, cuando el mecenas pagaba y esperaba su devolución en belleza funcional y efecto garantizado. Esa era la pregunta que el salón de Bardi no había podido responderle porque el salón de Bardi era un espacio protegido por el dinero de Bardi, y la música que importaba no podía limitarse a los espacios protegidos. Tenía que sobrevivir en el mundo real, que era el mundo del poder y de sus necesidades y de sus límites. Y sobrevivir en ese mundo sin rendirse a él era, Giulio lo sabía ya con certeza aunque todavía no supiera cómo lograrlo, la única revolución que valía la pena intentar.

Capítulo 3

Lo que el poder quiere escuchar

Florencia, 1582-1589. El músico de corte y sus cadenas doradas.

Había una manera específica en que el maestro de capilla de los Medici, Cristofano Malvezzi, pronunciaba el nombre de Giulio Caccini en las reuniones de planificación musical: con una cortesía tan elaborada que era, en realidad, una forma de distancia. Malvezzi era un hombre que había pasado veinte años construyendo su posición en la corte con la paciencia de quien no confía en el talento propio para abrirse paso y ha decidido, con una lucidez que Giulio respetaba sin poder admirarla, que la lealtad duradera vale más que el brillo efímero. Cuando decía el nombre de Caccini con esa cortesía calculada era porque sabía exactamente lo que tenía delante: alguien cuya voz era mejor que la suya, cuyas ideas sobre la música eran más originales que las suyas, y cuya posición en la jerarquía de la corte dependía todavía de la misma fuente de agua que la de todos los demás, lo que significaba que podía ser administrada, ralentizada, desviada si era necesario.

Giulio lo sabía. Lo sabía desde el primer mes. Y lo que lo sorprendió no fue descubrirlo sino descubrir cuánto le importaba menos de lo que habría debido importarle.

La vida de un músico de corte en Florencia en los años ochenta del siglo XVI tenía una estructura tan precisa y tan rígida como el contrapunto que Giulio había empezado a cuestionar en el salón de Bardi. Había un calendario de obligaciones que no se negociaba: las festividades litúrgicas, las cenas diplomáticas, las ocasiones privadas de la familia ducal que requerían música de fondo y a veces, en las más importantes, música de primer plano. Había un protocolo de composición que funcionaba como una gramática no escrita pero

perfectamente conocida por todos: para una boda de rango inferior, un madrigal sencillo; para una visita de estado, algo más elaborado; para las grandes celebraciones del ducado, la maquinaria completa de voces, instrumentos y aparato escénico que era el lenguaje con que los Medici decían a Europa que seguían siendo los Medici. Dentro de esa gramática, la creatividad individual era bienvenida en la medida exacta en que no perturbara el mensaje que el patrón quería transmitir. Fuera de esa gramática, no había música. Había silencio, y el silencio, en la corte, equivalía a la invisibilidad, y la invisibilidad equivalía a la muerte profesional.

Giulio aprendió esa gramática con la misma eficiencia con que había aprendido el contrapunto en Roma: deprisa, completamente, sin preguntarse demasiado si quería aprenderla. La necesidad práctica tenía una claridad que las preguntas filosóficas no tenían, al menos no en el corto plazo.

Con el paso de los años tendría un hijo y dos hijas que mantener. En 1584 había contraído matrimonio con la soprano Lucía Gagnolanti. Durante aquellos años nacieron Settimia y Francesca —la futura "Cecchina"—, llamadas a convertirse en dos de las artistas más admiradas de la Italia barroca. En una época en la que la formación musical de las mujeres solía quedar limitada al ámbito doméstico, Caccini educó a sus hijas con el mismo nivel de exigencia artística que a su hijo natural Pompeo, una decisión excepcional para su tiempo.

Lucía, madre de Francesca y Settimia, también cantante al servicio de los Medici, entró en la vida de Caccini con la practicidad cariñosa de una mujer que ha decidido que el hombre que tiene delante merece más orden del que él mismo sabe darse y con la discreción que la corte imponía a los asuntos personales de sus servidores. Falleció prematuramente en 1593, cuando las epidemias recorrían con frecuencia las ciudades italianas y la muerte seguía siendo una presencia cotidiana incluso en las familias privilegiadas.

Aquella familia de músicos tenía alquileres que pagar, instrumentos que mantener, los gastos de una posición social que no era alta pero que requería sostenerse con una dignidad que no se improvisaba. La música para la corte era, en primer lugar, el modo de seguir existiendo en el mundo donde las otras cosas que importaban podían ocurrir.

Esto se lo decía a sí mismo. Era verdad, y era también, lo sabía, una explicación que tenía la virtud de ser irreprochable y la limitación de no ser completa.

Francesco I de Medici murió en octubre de 1587, en circunstancias que la corte describió como una fiebre de mal carácter y que los rumores de Florencia atribuyeron a causas más oscuras sin ponerse de acuerdo sobre su naturaleza exacta. Giulio no tenía opinión sobre las causas de la muerte de Francesco, que en cualquier caso era un asunto que pertenecía a esferas del poder donde un músico de corte no tenía acceso ni sería sensato buscarlo. Lo que tenía opinión sobre ello era la consecuencia: Fernando I, hermano del difunto, había abandonado el cardenalato para tomar el gobierno del ducado con una habilidad que hizo evidente de inmediato que había sido preparado para ese momento aunque nadie hubiera dicho que lo estaba siendo.

Fernando era diferente a Francesco de maneras que importaban para los artistas que dependían de él. Francesco había sido un mecenas de temperamento genuinamente estético, caprichoso en sus entusiasmos, vulnerable a la novedad y a la rareza, pero sin la disciplina estratégica necesaria para convertir el arte en instrumento político de primera categoría. Fernando tenía esa disciplina. Fernando entendía que la música, la arquitectura, la pintura y el teatro cortesano no eran expresiones del buen gusto del gobernante: eran argumentos del poder, demostraciones ante el mundo de que quien gobernaba Florencia gobernaba también el reino de la belleza, y que ese doble gobierno era más sólido que cualquier tratado militar o cualquier alianza matrimonial sola.

La llegada de Fernando al poder transformó la corte con la rapidez y la minuciosidad de quien no está descubriendo un nuevo sistema sino implementando uno que llevaba tiempo planificado. Los

encargos artísticos se multiplicaron y se sistematizaron. Los músicos recibieron instrucciones más precisas sobre lo que se esperaba de ellos en cada ocasión. El presupuesto dedicado a las grandes producciones musicales y teatrales aumentó de manera visible, como aumenta la inversión en artillería cuando un gobernante ha decidido que la guerra es inminente, porque para Fernando la diplomacia era, en muchos sentidos, exactamente eso.

Giulio observó estos cambios con la atención específica de alguien cuya posición en el sistema depende de entender cómo el sistema funciona. Y lo que observó, con una lucidez que no siempre le resultaba cómoda, era que su situación personal había mejorado sustancialmente con el cambio de gobierno. Fernando reconocía el talento musical con mayor precisión que su hermano. Fernando entendía que una voz excepcional era un activo estratégico en una corte que usaba la música como representación del poder. Fernando pagaba bien y en el tiempo acordado, que en el mundo de los mecenas renacentistas era un indicador de sofisticación más revelador de lo que podía parecer.

Fue en los primeros meses del gobierno de Fernando cuando Giulio conoció a Emilio de' Cavalieri.

Cavalieri había llegado desde Roma, donde había servido en la corte del cardenal Altemps con una habilidad que el cardenal describía como musical y que en realidad era fundamentalmente política: Cavalieri tenía el talento específico, raro y muy valioso en las cortes del siglo XVI, de hacer que quienes lo rodeaban sintieran que sus ideas eran apreciadas al mismo tiempo que conseguía que las decisiones fueran exactamente las que él prefería. Era músico y compositor con una competencia real pero no excepcional, y había aprendido, mucho antes que Giulio, que en el sistema de patronazgo renacentista la gestión de las relaciones personales valía tanto como o más que el talento artístico puro.

Fernando lo nombró responsable de la organización de las grandes producciones musicales de la corte con la rapidez de alguien que ya ha tomado la decisión antes de que sea visible que existe algo que decidir. Cavalieri ocupó ese espacio con la eficiencia de

quien ha llegado a una habitación antes que los demás y ha tenido tiempo de reorganizar los muebles según su conveniencia.

La primera vez que Giulio trabajó directamente con él fue en la preparación de una de las producciones de 1585 para una de las visitas diplomáticas que Fernando organizaba con la regularidad de un calendario litúrgico dedicado a la política exterior. Cavalieri llegó a la sala de ensayo con media hora de retraso, se sentó en el único asiento con respaldo que había en el espacio y desplegó sobre la mesa un pliego de papeles con una autoridad gestual que no necesitaba palabras de respaldo porque los gestos la sostenían perfectamente.

—Necesito que el tercer madrigal del segundo acto sea más breve —dijo, sin preámbulo, dirigiéndose a Giulio con una cordialidad que era, en el mismo sentido que la cortesía de Malvezzi, una forma elegante de no dejar espacio para la discusión—. El embajador de Ferrara tiene, según mis informaciones, una atención sostenida de aproximadamente cuatro minutos por pieza vocal antes de que su mirada empiece a moverse hacia el buffet. Necesitamos estar dentro de ese margen.

Giulio miró el pliego de papeles. La tercera pieza duraba seis minutos en su concepción original, y duraba seis minutos porque la estructura del texto así lo requería, porque cortar el madrigal en cuatro minutos significaba mutilar la sección central donde la voz realizaba el trabajo expresivo para el que había sido compuesta. Dijo esto, con la cortesía que la situación requería pero con la claridad suficiente para que no quedara duda sobre su posición.

Cavalieri lo escuchó con la expresión de quien escucha una objeción que ya conocía y para la que ya tiene respuesta preparada.

—La atención del embajador de Ferrara —dijo, pausando entre la palabra *embajador* y el nombre como si el nombre fuera el argumento más sólido disponible— es lo que necesitamos mantener. No la integridad del madrigal.

Giulio cortó el madrigal. No porque Cavalieri tuviera razón, sino porque Cavalieri tenía el cargo que le daba la razón con independencia de si la tenía o no. Y esa distinción, que en el salón de Bardi habría parecido una obviedad indigna de discusión, era en

el mundo de la corte el principio operativo fundamental de toda actividad artística. La autoridad no emanaba del argumento. Emanaba de la posición, y la posición se defendía con recursos que el talento musical no incluía necesariamente entre sus herramientas.

Lo que Giulio no le dijo a Cavalieri, lo que guardó en el mismo espacio interior donde guardaba otras cosas que no estaban todavía listas para la luz, era que el madrigal mutilado que resultó de esa conversación era exactamente el tipo de producto que le daba más razones para hacer lo que venía haciendo en privado desde las reuniones de la Camerata: buscar una forma de música que fuera tan directa, tan inmediata en su relación entre palabra y sonido, que su efecto no pudiera ser calibrado en función de la atención sostenida del embajador de ningún ducado. Una música que no necesitara cuatro minutos ni seis ni ningún margen de tiempo específico porque su acción sobre el oyente no dependía de la duración sino de la densidad, de la precisión con que la voz encontrara el nervio exacto de la emoción que el texto nombraba.

Esta era la paradoja que organizaba su vida en esos años: que el trabajo que hacía para la corte le daba exactamente los recursos necesarios para hacer el trabajo que no hacía para nadie, el trabajo privado, el trabajo sin encargo y sin protocolo y sin embajador de Ferrara que necesitara ser mantenido atento durante exactamente cuatro minutos. Y que sin el primero, el segundo no podía existir. Y que con demasiado del primero, el segundo perdía el espacio que necesitaba para respirar.

Había además una dimensión que le costaba más tiempo admitir, porque implicaba una honestidad sobre sí mismo que no era agradable pero que tampoco podía seguir evitándose indefinidamente: era bueno en el trabajo de la corte. No solo competente. Bueno, en el sentido pleno que tiene esa palabra cuando se aplica a alguien que tiene talento natural para algo que al mismo tiempo no lo satisface del todo. Sus canciones para las cenas diplomáticas circulaban entre los músicos de la corte con el reconocimiento discreto de quienes saben distinguir la calidad de la mediocridad aunque no lo digan siempre en voz alta. Sus arreglos vocales para las ocasiones menores del calendario ducal tenían una

elegancia que Malvezzi admiraba con la reticencia de quien admira algo que preferiría no tener que admirar. Cuando cantaba en las funciones de representación, el efecto sobre la audiencia era medible: las conversaciones se detenían, la atención se concentraba con esa cualidad específica del silencio voluntario que es la única respuesta honesta a una voz que merece ser escuchada.

Giulio lo sabía. Lo notaba en el cambio de temperatura de las salas cuando cantaba, en la manera en que ciertas personas lo buscaban después de las actuaciones con el pretexto de un cumplido pero con la necesidad real de prolongar algo que la música les había dado y que la conversación ordinaria no podía darles. Lo sabía, y sabía también que ese saber tenía en él la misma función que el elogio de Battista en Roma: era una confirmación de que el instrumento funcionaba. No de que el instrumento estaba siendo usado para lo que podía hacer.

Fue en esa época, en algún momento entre 1583 y 1585, cuando Giulio comenzó a llevar un cuaderno separado del que usaba para las composiciones de corte. El cuaderno de corte era grande, de páginas amplias donde el papel aguantaba la tinta y la notación sin doblarse, con la calidad de los materiales que se usan cuando se sabe que lo que se escribe va a ser visto por otros. El otro cuaderno era más pequeño, de hojas más finas, del tipo que se compra en los puestos del mercado de San Lorenzo sin que nadie tenga motivo especial para notarlo. En ese cuaderno escribía lo que no estaba destinado a ser visto todavía: melodías que seguían versos de Petrarca o de Tasso sin ninguna consideración por los límites técnicos del contrapunto, experimentos con la relación entre el acento de la palabra y la inflexión de la melodía, notas escritas al margen sobre qué funcionaba y qué no funcionaba y por qué, con la franqueza de quien se está hablando a sí mismo y por lo tanto no necesita defender ninguna posición.

Ese cuaderno pequeño era la única parte de su vida profesional donde la distinción entre la voz que usaba para cumplir y la voz con que podría decir algo verdadero no existía. Donde nadie le pedía que midiera cuatro minutos ni que adaptara la estructura del verso a las necesidades de un protocolo que él no había diseñado y que no

podía cambiar unilateralmente. Donde la música era, en el sentido más exacto posible, suya: no en el sentido de la propiedad, que era una categoría que en las cortes renacentistas se aplicaba a los artistas con la misma lógica que se aplicaba a los muebles de palacio, sino en el sentido de la responsabilidad. Lo que estaba en ese cuaderno era responsabilidad suya. Si no era lo que debía ser, la falla era solo suya. Si era lo que podía llegar a ser, el mérito también era solo suyo.

Esta propiedad sobre el fracaso era, en esos años, la única libertad real que tenía.

Una tarde de diciembre de 1585, después de una de las sesiones de planificación con Cavalieri que dejaban a Giulio con esa sensación específica de agotamiento que no es fatiga física sino algo más parecido al gasto de mantener una postura que el cuerpo no reconoce como propia, volvió a su casa y encontró a Lucia leyendo junto a la ventana con su hija pequeña dormida en el regazo. La escena tenía la quietud de las cosas que no necesitan ser defendidas ni explicadas, que simplemente existen con la solidez de lo que ha encontrado su lugar. Giulio se detuvo en el umbral más tiempo del necesario para quitarse la capa.

Lucia levantó los ojos del libro sin preguntarle nada. Tenía esa habilidad específica de los seres humanos que han aprendido a leer a las personas con más atención que a los libros: sabía cuándo había que preguntar y cuándo el silencio era una forma más precisa de compañía.

—Ha cortado otra pieza —dijo Giulio finalmente, dejando la capa sobre una silla con más fuerza de la necesaria.

—¿Cavalieri?

—Cavalieri. —Hizo una pausa—. El cuarto madrigal de la serie para el banquete de febrero. Quería que durara menos porque el duque tiene otra obligación después y el tiempo de la cena es limitado.

Lucia asintió sin apartar los ojos de él.

—¿Y lo has cortado?

—Lo he cortado.

No añadió nada más, porque lo que habría añadido era la lista de razones por las que había cedido, y Lucia no necesitaba esa lista y él tampoco quería construirla en voz alta porque construirla en voz alta era hacerla más sólida de lo que merecía ser. Las razones eran reales. La posición, la economía doméstica, la inteligencia de no librar batallas que no se pueden ganar cuando hay batallas más importantes que necesitan que las fuerzas estén intactas. Todo eso era verdad. Y también era verdad que había cedido con una facilidad que él mismo encontraba reveladora, que la resistencia había durado exactamente lo que tardó Cavalieri en pronunciar el nombre del duque, que había algo en él que había aprendido tan bien el idioma de la corte que respondía a él con la automaticidad de quien habla su lengua materna.

—Giulio —dijo Lucia, con ese tono que usaba cuando quería decir algo que sabía que iba a ser incómodo y había decidido decirlo de todas maneras—. ¿Cuándo fue la última vez que abriste el cuaderno pequeño?

Giulio la miró. La pregunta era sencilla. La respuesta requería un momento.

—Hace dos semanas —dijo—. Quizás tres.

Lucia volvió a su libro sin añadir nada, que era exactamente la respuesta correcta: no el comentario que habría cerrado la conversación con una moraleja sino el silencio que dejaba la pregunta abierta, suspendida en el aire de la habitación donde continuaría trabajando en él con la paciencia que los buenos silencios tienen.

Esa noche, cuando la casa estaba quieta y Lucia dormía y el fuego de la chimenea se había reducido a rescoldos que daban una luz rojiza y oscilante, Giulio abrió el cuaderno pequeño en la mesa de la cocina y estuvo mirando la última página escrita durante un tiempo que no midió. Había una melodía anotada, incompleta, que seguía tres versos de Tasso sobre el amor y la memoria. El cuarto verso no estaba. Se había interrumpido en el punto exacto donde la voz tendría que hacer algo que él no había resuelto todavía: mantenerse en la altura que el texto pedía sin perder la naturalidad

de la inflexión, sin convertirse en exhibición técnica precisamente en el momento donde la técnica más tentaba a exhibirse.

Tomó la pluma. Trabajó durante una hora, quizás dos, sin que el tiempo tuviera la textura habitual que tiene cuando se sabe que debería uno estar durmiendo. Escribió tres versiones del cuarto verso, las cantó en voz muy baja para no despertar a nadie, las tachó todas, escribió una cuarta que tampoco era perfecta pero se acercaba más que las anteriores a lo que buscaba. El frío de la cocina sin fuego activo se fue haciendo presente de manera gradual, y Giulio no lo notó hasta que los dedos le entorpecieron sobre el cuaderno.

Cuando cerró el cuaderno y fue a la cama, lo que sentía no era satisfacción con lo que había escrito sino algo distinto: la sensación de haber estado, durante esas horas, en el lugar correcto. No en el lugar más cómodo, no en el lugar que producía los resultados más inmediatamente aprobados, sino en el lugar donde el trabajo que importaba ocurría. Esa sensación era, en los años de la corte, suficientemente infrecuente como para ser memorable. Y también suficientemente presente como para mantenerlo en movimiento.

La posición de Cavalieri en la corte de Fernando se consolidó durante 1586 y 1587 con la eficiencia de quien ha planeado la consolidación antes de que nadie le haya dado razones para planearla. Supervisaba los gastos de las producciones musicales, tenía acceso directo al duque para las cuestiones de organización artística, distribuía los encargos entre los músicos de la corte con una equidad que era, como toda equidad administrada desde el poder, la equidad de quien decide qué es equitativo. Giulio recibía buenos encargos porque su talento era demasiado evidente para ignorarlo y porque Fernando era suficientemente perspicaz como para saber que ignorarlo sería un desperdicio que otros aprovecharían. Pero recibía esos encargos dentro de un marco que Cavalieri definía, y ese marco tenía límites que coincidían, con una regularidad que no podía ser casual, con los límites que Cavalieri consideraba seguros para su propia posición.

La relación entre ellos nunca fue abiertamente hostil. Eso habría sido más simple, habría dado a Giulio un adversario claro contra

quien dirigir una resistencia clara. Lo que había entre ellos era más sutil y más costoso: una cortesía continua que era la superficie de una negociación también continua, donde cada decisión de Cavalieri sobre los encargos o el protocolo era una declaración de territorio y cada respuesta de Giulio era una elección entre ceder o defender, y donde la elección más frecuente era una variante de ceder que no se llamaba a sí misma por ese nombre.

Lo que Giulio aprendió observando a Cavalieri durante esos años no era despreciable, aunque la fuente lo hiciera incómodo: aprendió que el poder en la corte no se ejercía a través de los conflictos directos sino a través de la administración del tiempo y del espacio de los demás. Cavalieri no le prohibía componer lo que quería componer. Simplemente organizaba el tiempo de la corte de tal manera que el tiempo que Giulio tenía para componer lo que quería era siempre ligeramente menor que el tiempo que habría necesitado para hacerlo bien. Era una presión que no dejaba marcas visibles porque nunca tomaba la forma de una prohibición. Tomaba la forma de una cena urgente que requería tres piezas nuevas en diez días, de una visita de estado que se añadía al calendario con cuarenta y ocho horas de anticipación, de una petición directa de Fernando que Cavalieri transmitía con la deferencia de mensajero pero que llevaba implícita la autoridad del que envía el mensaje.

Giulio respondía a estas presiones con la eficiencia de quien ha aprendido a moverse dentro de las restricciones porque no tiene todavía la posición para eliminarlas. Y mientras respondía a esas presiones, algo en él tomaba nota, acumulaba evidencia, construía un argumento que todavía no era público pero que se iba articulando en los márgenes del cuaderno pequeño con una claridad creciente: que el arte que producía para la corte era bueno en sus propios términos, que los términos en que era bueno eran los términos del poder, y que los términos del poder y los términos de la verdad artística no eran idénticos aunque pudieran superponerse durante períodos suficientemente largos como para que la diferencia fuera difícil de ver.

En el verano de 1588, poco más de un año antes de las grandes bodas de Fernando que organizarían toda la actividad musical de la

corte durante los meses siguientes, Giulio recibió un encargo que era, en todos los sentidos visibles, exactamente el tipo de encargo que correspondía a su posición: una serie de madrigales para una cena privada de Fernando con un grupo reducido de invitados de importancia diplomática no especificada. Las piezas debían ser elegantes pero no ostentosas, técnicamente impecables pero sin experimentación que pudiera parecer excesiva para un contexto de negociación política donde la música era decoración y cualquier elemento que distrajera la atención de la decoración habitual sería interpretado como un error de protocolo.

Giulio compuso los madrigales en el tiempo acordado y con la calidad acordada. Eran, dentro de sus límites, tan buenos como podía hacer algo dentro de esos límites. Eran perfectos para lo que se pedía. La cena fue como la cena debía ser, y los madrigales cumplieron exactamente la función que tenían asignada: mantener el ambiente adecuado para que los hombres importantes hablaran de cosas importantes sin que la música interrumpiera ni desorientara.

Nadie le comentó el resultado. No porque fuera malo, sino porque era exactamente lo esperado, y lo exactamente esperado no genera comentario del mismo modo en que no genera comentario el hecho de que las puertas del palazzo sigan estando donde han estado siempre. El silencio de aprobación de la corte era, Giulio lo había aprendido ya, el elogio más alto que la corte concedía: significaba que todo había funcionado sin llamar la atención sobre sí mismo, que la invisibilidad había sido perfecta, que el artista había desempeñado su función con la eficacia de un mecanismo bien ajustado.

Esa noche, de vuelta en casa, abrió el cuaderno pequeño en la página donde llevaba semanas trabajando una melodía sobre unos versos de Tasso que hablaban de la noche y de quien espera en ella sin saber exactamente qué espera. La melodía era completamente diferente a los madrigales de la cena: no en el sentido de ser más compleja técnicamente, sino en el sentido de ser más directa, más dispuesta a quedarse quieta en una nota cuando el verso lo pedía, menos interesada en demostrar la habilidad del compositor que en

seguir el movimiento del texto con la fidelidad de una sombra que sigue a un cuerpo.

Cantó los primeros cuatro versos en voz baja, allí en la cocina con el cuaderno abierto ante él, y algo ocurrió que no ocurría en los madrigales de la cena: la melodía llegó a él mismo. No como evaluación técnica, no como verificación de que los intervalos eran los correctos y la estructura era la adecuada, sino de otra manera, más parecida a la manera en que el frío llega a la piel: directamente, sin intermediario intelectual, sin que la mente tenga que procesar la sensación antes de que el cuerpo la reconozca.

No era un milagro. No era nada que no hubiera sentido antes, en el salón de Bardi, en la ladera de la colina toscana. Pero era una confirmación que llegaba en el momento correcto, después de un día en que la música había sido exactamente lo que la corte necesitaba que fuera y exactamente lo que a él le costaría más trabajo defender si alguien le preguntara para qué servía más allá de decorar una cena diplomática. La confirmación de que la otra voz, la voz que no se usaba para cumplir sino para decir algo que importaba, seguía ahí. Que no se había erosionado en los años de madrigales para cenas y cortes de producción y negociaciones con Cavalieri sobre la duración exacta que el embajador de turno podía sostener.

Escribió en el margen del cuaderno, con la letra apretada que usaba para las notas que no iban destinadas a ningún otro ojo, una observación que formuló y reformuló varias veces antes de dejarla en su forma final: *La voz que sirve y la voz que dice no son la misma voz pero viven en el mismo cuerpo y se alimentan de las mismas horas. El problema no es elegir una. El problema es no perder ninguna de las dos mientras se usa principalmente la primera.*

Era, en ese momento, lo más honesto que había escrito sobre su propia situación. No era una solución. Era un diagnóstico que se parecía, en su estructura, al diagnóstico que Vincenzo Galilei había formulado sobre la música de su tiempo: correcto en la identificación del problema, insuficiente en la dirección de la respuesta. Pero los diagnósticos correctos tienen su propio valor, independientemente de si la cura llega o no y cuándo llega. Nombrar lo que está mal es el primer movimiento necesario, aunque no sea suficiente. Giulio lo

sabía porque lo había aprendido de Galilei, que lo sabía porque lo había aprendido del único maestro que no tiene nombre: el tiempo largo pasado mirando de frente lo que duele reconocer.

Los meses siguientes, los últimos de 1588 y los primeros de 1589, estuvieron dominados por los preparativos de algo que la corte de Fernando vivía como el proyecto más grande de la generación: las bodas de Fernando con Cristina de Lorena, que se celebrarían en mayo de 1589 y que debían ser, por decisión explícita del duque y diseño minucioso de Cavalieri y los demás organizadores, el espectáculo más grande que Florencia hubiera producido desde que los Medici eran Medici. Los Intermedii que enmarcarían la comedia teatral central eran el núcleo musical del acontecimiento, y Giulio estaba incluido en el grupo de compositores e intérpretes que construirían ese núcleo con la seriedad de ingenieros que saben que el puente que están construyendo va a soportar el peso de muchos observadores y que el colapso sería catastrófico en más sentidos que el literal.

Giulio preparó su contribución a los Intermedii con toda la habilidad de que era capaz. Era lo que la situación requería, y a estas alturas de su vida en la corte ya no se hacía preguntas sobre si lo que la situación requería era lo que él elegiría si la situación no existiera. La pregunta habría sido inútil. La situación existía con la solidez de las cosas que no se modifican por el deseo de que fueran diferentes.

Pero en las semanas de preparación, en los ensayos donde los músicos de la corte trabajaban con la maquinaria completa del espectáculo, Giulio observaba algo que iba tomando forma en su interior con la lentitud de las cosas que se construyen sin que uno las vea crecer: que lo que estaban construyendo era grande y era perfecto para lo que Fernando necesitaba y era, también, exactamente el tipo de música que Vincenzo Galilei habría señalado como el ejemplo más claro de lo que estaba equivocado en el arte musical de su tiempo. Voces múltiples, aparato espectacular, texto subordinado al efecto, emoción calculada para producir asombro en lugar de para producir verdad. Una máquina de impresionar. Una maquinaria.

Giulio cantaría en esa maquinaria. La cantaría bien. Daría al duque exactamente lo que el duque había pagado. Y mientras la cantaba, en algún lugar de su interior donde las decisiones más importantes se toman sin deliberación consciente, algo estaría terminando de madurar que no tendría nombre todavía durante meses pero que llevaría, con la inevitabilidad de las cosas que han tomado suficiente tiempo en crecer, hacia la única dirección que desde la ladera de la colina toscana, desde la Cappella Sistina, desde el salón de Bardi, siempre había sido la suya.

El cuaderno pequeño seguía en el cajón de la mesa de la cocina, con los márgenes llenos de observaciones que no estaban destinadas a los ojos de Cavalieri ni a los del duque ni a los del embajador de ningún estado europeo que necesitara ser entretenido durante exactamente cuatro minutos. Estaban destinadas a quien vendría después, que podría ser él mismo o podría ser alguien que todavía no había nacido, y esa indeterminación no lo perturbaba sino que lo sostenía: escribir para quien aún no existe es la única forma de escribir sin miedo al juicio del presente, y el miedo al juicio del presente era, en las cortes del siglo XVI, el más eficaz de todos los mecanismos de control que el poder tenía a su disposición. No porque amenazara. Sino porque se hacía querer, porque ofrecía la comodidad de la aprobación continua como sustituto de la incomodidad de la libertad real, y porque la mayoría de los artistas, Giulio lo sabía mirándose con honestidad, aceptaban ese sustituto durante períodos lo suficientemente largos como para confundirlo con lo auténtico.

El reconocerlo no lo libraba de ello. Pero sí hacía que la cadena, aunque siguiera siendo de oro, no pudiera seguir pasando por algo distinto de lo que era.

Capítulo 4

El espectáculo más caro del mundo

Florencia, 1589. Las bodas de Fernando I y la música como arma de Estado.

La primera vez que Giulio Caccini entró al Salone dei Cinquecento preparado para las bodas, tres semanas antes de que comenzaran las celebraciones, la sala estaba vacía y olía a madera fresca y a pintura todavía húmeda. Los carpinteros habían construido una estructura elevada a lo largo de la pared norte que transformaba el espacio de sala de consejo en algo que no tenía nombre del todo claro porque no había existido antes en exactamente esa forma: mitad teatro, mitad templo, mitad máquina de producir efectos que los presentes recordarían durante el resto de sus vidas sin poder explicar del todo por qué no podían olvidarlos.

Giulio caminó por el espacio vacío con los pasos lentos de quien está midiendo algo que no se mide con los pies. Levantó los ojos hacia el techo donde Vasari había pintado a los Medici en gloria y consideró la proporción entre el espacio disponible para el sonido y el número de voces que tendrían que llenarlo. Era un cálculo que hacía automáticamente, con la misma naturalidad con que un carpintero calcula el peso de una viga antes de colocarla, y el resultado era satisfactorio desde el punto de vista técnico: el espacio era grande pero no imposible, la acústica favorable para las voces si se colocaban en los puntos correctos, la maquinaria escénica que Bernardo Buontalenti había diseñado suficientemente espectacular como para que el sonido tuviera un aliado visual que amplificara su efecto antes de que ninguna nota sonara.

Todo estaba calculado. Eso era lo que Giulio notó ese día, caminando solo por el Salone vacío mientras los obreros trabajaban en la galería superior: que cada elemento del espectáculo que se

estaba construyendo había sido calculado con la precisión de un sistema de defensa militar. El orden de las piezas, la duración de cada Intermedii, la disposición de las voces en relación con los efectos escénicos, la selección de los textos que debían transmitir los mensajes políticos que Fernando necesitaba transmitir sin que parecieran mensajes políticos, todo eso había sido objeto de reuniones donde Cavalieri presidía y los músicos escuchaban y asentían con la deferencia de quienes saben que en este proyecto las jerarquías no son negociables.

Giulio había asentido también. Con la misma deferencia. Con la misma comprensión de que el proyecto era demasiado grande y demasiado caro y demasiado visible para ser el lugar donde librar ninguna batalla que no fuera la de ejecutar con excelencia lo que se le había encomendado.

Tres semanas después, el Salone dei Cinquecento ya no olía a madera fresca ni a pintura húmeda. Olía a seda, a perfume de corte, a las velas de cera que multiplicaban la luz hasta convertir el espacio en algo que se parecía más a una visión que a una sala de palacio. Había presentes de media Europa, calculó Giulio desde su posición entre bastidores: embajadores de España, de Francia, de los estados pontificios, de Mantua, de Ferrara, de Venecia. Los representantes de Enrique IV de Francia, que no podía asistir personalmente por razones que la diplomacia describía como compromisos ineludibles y que los rumores de corte traducían con más franqueza, habían llegado dos días antes y habían sido alojados en el Palazzo Pitti con la ostentación calculada de quien quiere que el huésped informe favorablemente sobre lo que ha visto.

Fernando I de Medici estaba en el centro de la sala, visible desde donde Giulio esperaba, con Cristina de Lorena a su derecha y la misma expresión que tenía cuando supervisaba los presupuestos de las obras públicas: concentración estratégica, placer real pero controlado, la mirada de quien simultáneamente disfruta del momento y evalúa su efecto sobre los demás. Era un hombre que no separaba nunca la experiencia de su propia representación, que era quizás la única forma verdaderamente inteligente de gobernar, aunque también fuera la más solitaria.

Giulio respiró. Al otro lado de los bastidores, el mundo al que en diez minutos tendría que entrar era un mundo que él había ayudado a construir con sus propias manos y su propia voz durante semanas de ensayos. Lo conocía tan bien como se conoce el camino de casa: cada ángulo, cada curva, cada punto donde el sonido se comportaba de manera diferente a lo esperado y había que compensar con más o menos volumen, con una inflexión ligeramente distinta, con esa capacidad de ajuste en tiempo real que es la diferencia entre un músico de primera y uno de segunda categoría.

El primer Intermedii comenzó con un efecto escénico que Buontalenti había diseñado durante meses: las nubes que descendían del techo con figuras de musas suspendidas en ellas, iluminadas por reflectores de cera que producían un efecto de luz sobrenatural que la sala recibió con un murmullo colectivo imposible de suprimir. Era el sonido exacto que Fernando quería: no el silencio de la contemplación sino el murmullo del asombro, que era más útil políticamente porque era más compartido, más visible, más susceptible de ser reportado por los embajadores en sus despachos a sus respectivas cortes. *La sala entera quedó sin palabras*, dirían esos despachos, y eso era exactamente lo que Fernando había comprado con el dinero que había invertido en las nubes de Buontalenti y en las voces de sus músicos y en cada vara de seda que cubría las paredes de la sala.

Giulio cantó el segundo Intermedii desde una posición central que Cavalieri había elegido con la misma minuciosidad con que había elegido todo lo demás. La pieza era de Giovanni de' Bardi, que seguía siendo un nombre importante aunque su Camerata se hubiera disuelto hacía años y él mismo estuviera ya en Roma, y el texto era una alegoría de la armonía cósmica en la que las musas celestiales celebraban el orden del universo con la satisfacción de quien ha participado en su diseño. Era exactamente el tipo de texto que los Medici necesitaban para la ocasión: grandioso, abstracto, lleno de imágenes de luminosidad y perfección que podían interpretarse como referencias a la Toscana bajo gobierno de Fernando sin que nadie tuviera que hacer explícita esa referencia.

Giulio abrió la boca y cantó.

La sala tenía esa noche una acústica diferente a la de los ensayos, como siempre ocurre cuando las telas de los vestidos y los cuerpos de varios centenares de personas absorben el sonido de manera que ningún espacio vacío puede simular. Compensó, ajustó, encontró el volumen y la proyección que el espacio lleno requería con la automaticidad de quien ha desarrollado esa habilidad hasta convertirla en instinto. La voz salió limpia y sostenida y llegó a todos los rincones de la sala con la eficiencia de un sonido bien colocado.

Y mientras cantaba, mientras ejecutaba con una precisión que no se podía criticar la pieza que le habían asignado en el lugar que le habían asignado con el efecto que habían calculado que produciría, Giulio miró hacia la sala.

No era algo que se hiciera habitualmente durante una actuación en la corte. El protocolo esperaba que los músicos miraran la partitura o miraran al director o miraran hacia un punto medio entre el escenario y el techo que comunicaba concentración artística sin resultar nunca desafiantemente directo. Pero Giulio miró, durante un instante breve que nadie habría notado desde la sala, hacia el espacio donde los presentes estaban escuchando.

Lo que vio no era lo que Vincenzo Galilei habría llamado escuchar. Era lo que los presentes hacían cuando la música llegaba a ellos de la manera en que esa música estaba diseñada para llegar: impresionados, sí, con esa apertura de los ojos y esa quietud del cuerpo que es la respuesta al asombro espectacular. Pero no tocados. No dentro de algo que la música hubiera abierto en su interior. Estaban dentro del Salone dei Cinquecento, dentro del espectáculo de los Medici, dentro de la demostración de poder que todo el aparato de esa noche constituía, y la música era parte de ese espectáculo exactamente como las nubes de Buontalenti y las sedas de las paredes y la luz de cientos de velas: un elemento del conjunto diseñado para producir asombro, no un lenguaje capaz de decirle a alguien algo que no supiera ya sobre sí mismo.

Terminó la frase. Continuó la siguiente. La música seguía siendo perfecta en sus propios términos. Y esos términos eran, Giulio lo veía con una claridad que en ese momento prefirió guardar para después, los términos del poder y no los términos de la verdad

artística, que eran cosas que podían coexistir pero que esa noche, en ese espacio, servían propósitos tan diferentes que llamarlas por el mismo nombre era casi una forma de mentir.

Entre el tercer y el cuarto Intermedii hubo una pausa técnica mientras los maquinistas de Buontalenti reconfiguraban el escenario para el siguiente efecto visual. Giulio se retiró hacia el área entre bastidores donde los músicos esperaban su turno, bebió un poco de agua y estuvo un momento sin hablar con nadie, que era su manera habitual de recuperarse entre actuaciones. Desde esa posición podía ver un ángulo de la sala: las primeras filas de asientos, las más cercanas al escenario, reservadas para los huéspedes de mayor rango.

Cristina de Lorena estaba en la primera fila, naturalmente, en el asiento que le correspondía como la persona en cuyo honor se celebraba todo aquello, o al menos en cuyo nombre, que no era lo mismo. Era una mujer de veintipocos años que Giulio había visto desde lejos durante los días previos a las celebraciones sin tener ocasión de observarla con detenimiento. La había imaginado como la imaginaba cualquiera que conociera la función que cumplía en ese matrimonio: un activo diplomático de primer orden, una pieza de la estrategia de Fernando para consolidar su posición en relación con Francia, una joven de buena familia y mejor educación que había aceptado casarse con el gran duque de Toscana con la misma lógica con que se aceptan los acuerdos que son convenientes aunque no sean elegidos.

Lo que no había imaginado era la expresión con que observaba el espectáculo.

Cristina miraba los Intermedii con una atención que no era la atención del asombro ni la atención de quien cumple el protocolo de parecer emocionado en las ocasiones que lo requieren. Era una atención más quieta y más precisa, la mirada de alguien que está evaluando algo con criterios propios, sin dejarse llevar por la corriente colectiva del asombro que la sala producía y que era tan poderosa esa noche que habría arrastrado sin esfuerzo a la mayoría. Ella no estaba siendo arrastrada. Observaba con la misma distancia

que Giulio habría querido tener desde el escenario y que el hecho de estar en el escenario le hacía imposible.

Y en un momento que Giulio no podría haber anticipado ni habría sabido describir con exactitud después, Cristina giró ligeramente la cabeza desde donde estaba sentada y sus ojos encontraron los de Giulio a través del ángulo de visión que separaba la primera fila del espacio entre bastidores.

No duró más que un instante. Era perfectamente posible que ella no lo hubiera reconocido, que simplemente sus miradas se hubieran cruzado en la confusión visual de una sala donde había cientos de personas y docenas de músicos y técnicos moviéndose en diferentes planos del espacio. Pero en ese instante Giulio tuvo la sensación, tan nítida como incómoda, de que lo que había en los ojos de Cristina de Lorena era exactamente lo mismo que lo que había en los suyos: no la experiencia de un espectáculo extraordinario, sino el reconocimiento de que lo que estaban viendo juntos era extraordinario como demostración de poder y completamente insuficiente como arte. Que la maquinaria funcionaba perfectamente y que el perfecto funcionamiento de la maquinaria era precisamente el problema.

No era una conclusión romántica. Era, si se pudiera ver desde fuera con suficiente frialdad, el reconocimiento de dos personas que estaban del mismo lado del escenario en sentidos opuestos: él ejecutando el espectáculo, ella siendo espectáculo ella misma, y los dos igualmente conscientes de que lo que ocurría en esa sala era una función del poder donde el arte y la persona eran instrumentos y no fines.

La pausa técnica terminó. Giulio volvió a su posición para el cuarto Intermedii.

Cantó el cuarto y el quinto con la misma exactitud que los anteriores. La noche avanzó con la precisión de un mecanismo bien diseñado: cada efecto en su momento, cada pieza en su lugar, el asombro de la sala distribuido con una regularidad que a Giulio, desde dentro, le parecía cada vez más parecida a la regularidad de la artillería. Bombardeo sistemático. No invitación al sentimiento sino imposición del efecto. No propuesta artística sino declaración de

dominio sobre los sentidos de los presentes, que cedían con la generosa voluntariedad de quien entiende que ser aplastado por algo suficientemente bello es también una forma de privilegio.

El sexto Intermedii, el último, era el más elaborado de todos. Bardi lo había concebido como una apoteosis de la armonía universal, con todas las voces reunidas en un contrapunto que era técnicamente perfecto y visualmente espectacular por la disposición en diferentes alturas del espacio escénico que Buontalenti había diseñado para él. Giulio cantó su parte en ese tejido final con la atención de siempre y con algo más, algo que no era parte del protocolo de la actuación sino que se filtraba desde ese espacio interior donde esa noche habían estado ocurriendo demasiadas cosas: la conciencia de que lo que estaba cantando era hermoso con la misma hermosura que tiene una espada bien forjada, que es real y que no es la única manera posible de ser hermoso.

Cuando terminó, la sala estalló. No era el estallido del asombro inicial, que había tenido la cualidad del primer golpe, sino algo más sostenido y más cálido: la respuesta de quien ha sido sometido durante horas a una presión estética de primer orden y la libera en el momento en que la tensión se afloja. Fernando se puso de pie y aplaudió con la satisfacción del general que ha ganado una batalla que había planeado con suficiente antelación como para no tener dudas sobre el resultado. Los embajadores aplaudían con el entusiasmo de quien sabe que lo que ha visto esta noche será el estándar de comparación con el que medirán las producciones de sus propias cortes durante los próximos años y que ese estándar no será fácil de igualar.

Giulio, entre los músicos que recibían los aplausos desde el escenario, sintió lo que siempre sentía en esos momentos: el calor físico de la aprobación colectiva, que era real y no fingido y que el cuerpo reconocía antes de que la mente tuviera tiempo de contextualizarlo. Y después, sobreponiéndose a ese calor con la lentitud de una marea que no se apresura, lo otro: la pregunta que ya no podía ignorar porque esa noche la había visto con demasiada claridad como para pretender que no estaba ahí.

La sala había sido impresionada. Completamente, brillantemente, con la eficacia calculada que Fernando había comprado y que sus músicos habían entregado. Nadie en ese espacio había salido sin haber experimentado algo que se llamaría durante días o semanas *las bodas de Fernando*, con esa capacidad específica que tienen los grandes espectáculos de convertirse en categoría propia en la memoria colectiva.

Pero nadie en esa sala había sido tocado.

La diferencia entre las dos cosas era la distancia entre la campana de cristal que Giulio había sentido en la Cappella Sistina ante Pío IV y lo que ese otro cuaderno, el pequeño, el de la cocina, sugería que era posible cuando la voz encontraba la palabra sin intermediario técnico. Era la distancia entre la demostración y la verdad. Entre el efecto y el contacto. Entre la música que demuestra su propio poder y la música que lo olvida porque está demasiado ocupada llegando a quien la escucha.

La fiesta que siguió a los Intermedii se extendió hasta las primeras horas de la mañana con la abundancia que Fernando había previsto para ella. Giulio estuvo presente el tiempo que el protocolo requería, habló con quien era necesario hablar, recibió los cumplidos que le correspondían con la cortesía que había aprendido a usar como armadura sin que pareciera armadura. Cavalieri le dijo algo sobre la excelencia de la ejecución con una calidez que esa noche sonó casi genuina, lo cual probablemente significaba que el espectáculo había superado incluso sus propias expectativas. Algunos de los músicos de la corte se reunieron alrededor de una mesa con comida y vino y hablaron del espectáculo con la energía de quien acaba de participar en algo que sabe que será recordado, que mezcla el orgullo legítimo con algo que Giulio reconocía como la euforia específica del trabajo bien hecho, que es diferente a la satisfacción y menos duradera.

Giulio escuchó sin decir mucho. No porque tuviera algo que ocultar sino porque lo que tenía que decir no era para esa mesa ni para ese momento. Era para más tarde, para la quietud de la noche cuando la fiesta terminara y la casa volviera a ser un lugar donde los

pensamientos podían tener la forma que les correspondía sin ajustarse al protocolo.

Llegó a casa pasadas las dos de la mañana. Lucia dormía. La casa tenía ese silencio específico de las casas donde alguien duerme: no el silencio vacío sino el silencio habitado, que es más cálido y más quieto al mismo tiempo. Giulio encendió una vela en la cocina, no porque la necesitara para nada concreto sino porque la oscuridad completa no era el estado en que quería estar esa noche, y se sentó en la silla donde otras veces había abierto el cuaderno pequeño.

Esa noche no abrió el cuaderno. Estuvo sentado durante un tiempo que no midió con la vela encendida y el silencio de la casa alrededor, y dejó que lo que había ocurrido en el Salone dei Cinquecento se posara en él con la lentitud de las cosas que no necesitan ser procesadas deprisa porque ya están en el lugar donde van a quedarse.

La maquinaria había funcionado. Él había funcionado dentro de la maquinaria con una excelencia que nadie podría cuestionar. Y el resultado de ese funcionamiento perfecto era que varios centenares de personas habían salido de la sala convencidas de la grandeza de los Medici, admiradas por la sofisticación técnica de los músicos florentinos, impresionadas por la escenografía de Buontalenti, listas para reportar a sus respectivas cortes que Florencia seguía siendo Florencia. Todo eso era cierto y todo eso era el producto exacto de lo que Fernando había comprado.

Y nada de eso era lo que la música podía hacer.

No lo que la música *debía* hacer, con la carga moral que ese verbo lleva consigo y que siempre suena a programa más que a descubrimiento. Lo que la música *podía* hacer, que era más preciso y más humilde y también más irrefutable: podía llegar a alguien en el lugar donde la armadura del protocolo no llegaba, podía encontrar el nervio exacto de una emoción que el oyente reconocía como propia antes de que su mente tuviera tiempo de decidir si reconocerla era apropiado para la ocasión, podía hacer que el tiempo de la sala y el tiempo interior del que escuchaba se volvieran el mismo tiempo

durante un instante que luego se recordaba no como experiencia estética sino como experiencia a secas.

Eso era lo que los Intermedii no habían hecho. No porque fueran malos. Sino porque no era para lo que habían sido construidos.

Giulio se levantó de la silla, fue a buscar el cuaderno pequeño al cajón donde lo guardaba y lo abrió en la mesa de la cocina. Buscó la última página escrita, la melodía sobre los versos de Tasso que había estado trabajando en semanas anteriores, y la miró durante un momento. Después, en el margen, escribió el nombre de Torquato Tasso y debajo el primer verso de una de sus *Rime* que llevaba días circulando en su cabeza sin que hubiera encontrado el momento de hacer algo con él: *Qual rugiada o qual pianto*. Qué rocío o qué llanto.

Empezó a escribir. No un madrigal, no una pieza para el protocolo de ninguna cena ni para el aparato de ninguna celebración. Una sola línea melódica que seguía el ritmo de ese verso como sigue el agua el cauce de un río: no porque se lo impongan, sino porque es el camino que la forma del terreno sugiere y que la naturaleza del agua hace inevitable. La melodía subía donde el verso subía, se detenía donde el verso pedía que algo se sostuviera antes de resolverse, descendía con esa lentitud que tienen las cosas que no tienen prisa porque saben a dónde van.

Cantó los primeros cuatro sílabas en voz muy baja, casi sin sonido, con la precaución de quien no quiere despertar a nadie pero tampoco puede dejar de comprobar si lo que está escrito en el papel es lo que siente que debería ser. Era correcto. No en el sentido técnico del contrapunto, que no aplicaba aquí porque no había contrapunto. Correcto en el otro sentido, el que no tiene nombre técnico pero que cualquier músico reconoce con el mismo instinto con que reconoce una nota desafinada: el sentido de que lo que está en el papel coincide con lo que la experiencia del sonido debería ser.

La vela fue consumiéndose en su soporte de metal. Giulio siguió escribiendo, tachando, reescribiendo, con la misma concentración que se aplica a las cosas que no tienen plazo porque no las ha encargado nadie y por lo tanto no tienen que estar listas para

ninguna ocasión que no sea la que la propia música determine. Trabajó tres versos, cuatro, cinco. La melodía sobre el texto de Tasso crecía con la lentitud de las cosas que se hacen bien, que es siempre más lenta de lo que la impaciencia quisiera y más rápida de lo que el miedo predice.

No era todavía lo que sería. Era el comienzo de lo que sería, que era ya suficiente por esa noche, que ya era más que suficiente después de una noche en que la música más espectacular que Florencia había producido en una generación había demostrado, con la elocuencia involuntaria de los fracasos perfectos, exactamente dónde estaba el límite que Giulio llevaba años aproximándose a cruzar.

La vela se apagó antes de que él terminara. Siguió escribiendo a oscuras durante un momento, con la mano que ya conocía el cuaderno lo suficiente como para no necesitar luz, y luego se detuvo. Guardó el cuaderno. Fue a la cama.

La ciudad afuera seguía celebrando las bodas de Fernando con el ruido disperso de una fiesta que no quería terminar, con voces y músicas que llegaban desde las calles en fragmentos sueltos que el viento mezclaba sin orden ni concierto. Desde la cama, Giulio escuchaba ese ruido con los ojos cerrados y separaba mentalmente, como se separa el trigo de la paja sin necesidad de verlo porque las manos lo saben hacer solas, la música del ruido. Había, en esa mezcolanza nocturna de la ciudad celebrando, momentos donde una voz o un instrumento llegaba a través de la ventana con esa calidad específica que hace que el cuerpo se detenga antes de que la mente decida si quiere detenerse. Fragmentos de canciones que alguien cantaba en la calle sin pensar en el arte ni en el protocolo ni en el efecto sobre el embajador de ningún estado europeo. Simplemente cantando porque la noche era de celebración y la garganta necesitaba abrirse.

Eso era lo que buscaba. No el espectáculo que lo contenía todo y llegaba a todos de la misma manera. Sino eso: la voz que llega a quien la escucha en el lugar donde solo esa voz puede llegar, porque ha encontrado la palabra exacta en el tono exacto y los ha puesto juntos sin más aparato que la verdad de lo que dice. Como se habla

cuando se habla de verdad. Como se dice algo cuando importa más decirlo que decirlo bien.

El ruido de la ciudad fue apagándose gradualmente con las horas, y Giulio se quedó dormido en algún momento que no registró, con el cuaderno pequeño guardado en el cajón de la cocina y en él cinco versos de Tasso que mañana quizás no serían perfectos pero que esa noche habían sido más verdaderos que todo lo que había cantado en el Salone dei Cinquecento ante media Europa asombrada. Esa asimetría no lo perturbaba. Al contrario: era la única confirmación que necesitaba de que el trabajo que quedaba por hacer era el trabajo correcto, y que el trabajo correcto, como siempre ocurre con las cosas que importan de verdad, solo podía hacerse a la luz de una sola vela, en silencio, cuando nadie esperaba nada de él.

Capítulo 5

Dafne, o la primera vez que la música contó una historia

Florencia, 1594-1598. El nacimiento de un género y sus padres en conflicto.

El Palazzo Corsi era más estrecho que el Palazzo Bardi y tenía una sala de recepción que en invierno no se calentaba del todo nunca, pero Jacopo Corsi la había mandado decorar con una atención al detalle que revelaba algo sobre su carácter: no la opulencia de quien demuestra su riqueza, sino la precisión de quien quiere que el espacio donde ocurren las cosas importantes sea exactamente el espacio adecuado para que ocurran. Había alfombras en el suelo que amortiguaban el sonido de los pasos. Había candelabros distribuidos de modo que la luz llegara a todos los rincones sin concentrarse en ninguno. Había, sobre la chimenea, un relieve de mármol que representaba a Orfeo con la lira, que alguien había colocado allí con la ironía silenciosa de quien sabe que en esa sala se iba a hablar mucho de ese hombre durante los años siguientes.

Giulio Caccini llegó una tarde de octubre de 1594 con el frío del Arno todavía en la ropa y encontró a Ottavio Rinuccini de pie junto a la ventana, leyendo en voz baja algo que sostenía entre las manos como si el papel fuera un objeto de valor que podría deteriorarse con el calor de los dedos. Rinuccini no lo vio entrar, o lo vio y eligió no interrumpir lo que estaba leyendo, que era una distinción importante en un hombre que usaba los silencios con la misma deliberación con que usaba las palabras. Giulio esperó. La sala olía a cera y a madera encendida en la chimenea y a algo que tardó en identificar: al polvo específico de los libros que se han manejado

mucho, que es diferente al polvo de los libros que no se han abierto nunca.

—Es el tercer acto —dijo Rinuccini finalmente, sin levantar los ojos del papel—. El momento en que Apolo persigue a Dafne y ella empieza a convertirse en laurel antes de que él la alcance. He reescrito ese momento cuatro veces y sigo sin encontrar la solución.

—¿Qué solución buscas?

—La que haga que el espectador sienta que pierde algo cuando ella desaparece. No que lo observe. Que lo pierda él mismo.

Giulio se sentó en la silla más cercana a la chimenea y miró el fuego durante un momento.

—Eso no depende del texto —dijo—. O no solo del texto.

Rinuccini levantó los ojos por primera vez desde que Giulio había entrado. Era un hombre de cuarenta años, delgado hasta la fragilidad, con los ojos de quien ha pasado demasiado tiempo mirando palabras escritas y no suficiente tiempo mirando el mundo que las palabras intentan describir, lo que paradójicamente lo hacía mejor poeta que la mayoría de quienes hacían lo contrario. Tenía una expresión que Giulio había aprendido a reconocer en los meses anteriores de trabajo conjunto: la expresión de quien ha oído algo que no quería oír pero que reconoce como verdadero antes de decidir si está dispuesto a admitirlo.

—Sigue —dijo.

—Cuando el texto nombra la pérdida, el espectador la comprende. Cuando la música la hace sonar, el espectador la siente. La comprensión y el sentimiento son dos cosas distintas, y la distinción importa más en el teatro que en cualquier otro lugar, porque el teatro pone a las personas en un espacio compartido donde lo que sienten juntas se convierte en algo diferente a lo que sentirían solas.

Rinuccini dejó el papel sobre la mesa con la lentitud de quien pone fin a un argumento que ya no puede sostener.

—Y bien, ¿cómo propones hacer sonar la pérdida?

Giulio no respondió de inmediato. Lo que tenía era una intuición, no un sistema, y la diferencia entre las dos cosas era la diferencia entre saber que existe un camino y saber dónde empieza.

Había pasado los cinco años desde las bodas de Fernando trabajando en ese cuaderno pequeño con la regularidad y la discreción de quien cultiva algo en un espacio que los demás no frecuentan: melodías que seguían el verso en lugar de imponerle estructura, una relación entre la voz y el acompañamiento que dejaba al texto visible en lugar de sumergirlo en el tejido polifónico, una forma de ornamentar que no era exhibición técnica sino intensificación de lo que la palabra ya pedía. No era todavía un estilo con nombre. Era un conjunto de hallazgos que esperaban el contexto que los hiciera necesarios.

—Necesito que el verso me deje espacio —dijo finalmente—. No el espacio del contrapunto, donde todas las voces se mueven con la misma importancia. Espacio para que una sola voz siga el movimiento del texto como sigue la sombra al cuerpo. Cuando Dafne empieza a convertirse en laurel, el texto lo dice. La música tiene que hacer que el oyente sienta en su propio cuerpo lo que significa que algo vivo se vuelva madera.

Rinuccini guardó silencio durante un tiempo que no fue incómodo porque era el silencio de quien está pensando de verdad, no el silencio de quien espera que el otro llene el espacio.

—Eso cambia la manera en que tengo que escribir el verso —dijo finalmente.

—Sí.

—La métrica, los acentos, los momentos donde el texto respira.

—Todo eso.

—Lo que me estás pidiendo es que escriba para la música antes de que la música exista.

—Te estoy pidiendo que escribas para la voz humana, que existe antes que cualquier música. La música viene después. La voz que habla, que se emociona, que pierde algo, eso es lo primero. El verso tiene que saber que viene antes.

Rinuccini tomó el papel de nuevo y lo sostuvo frente a él con una atención diferente a la que tenía cuando Giulio había llegado, como si las mismas palabras requirieran ser releídas bajo una luz distinta.

Esa conversación fue el comienzo de lo que durante los años siguientes se llamaría la gestación de *Dafne*: el primer drama en música, aunque nadie lo llamara así todavía, aunque el nombre para lo que estaban haciendo tardara en llegar porque los nombres para las cosas nuevas siempre llegan después de las cosas, nunca antes. Giulio salió del Palazzo Corsi esa tarde con algo que no era exactamente entusiasmo sino su pariente más serio: la certeza de que el trabajo que llevaba años haciendo en privado tenía por fin un espacio donde hacerse visible, una pregunta concreta que respondía, un teatro donde la voz podía demostrar lo que el cuaderno pequeño llevaba años afirmando.

Lo que no sabía todavía era que ese espacio ya tenía otro habitante.

Jacopo Peri llegó a la siguiente reunión en el Palazzo Corsi con tres semanas de retraso respecto a Giulio, porque Peri tenía la habilidad de los hombres socialmente hábiles de llegar siempre en el momento en que la obra ya ha comenzado pero todavía no ha tomado una dirección irreversible, lo que le permitía participar en la definición del proyecto sin haber cargado con el peso de las primeras negociaciones donde las posiciones se establecen con el mayor coste. Era una habilidad que Giulio había notado desde la primera vez que lo había visto trabajar en la corte, y que seguía encontrando admirable con la misma incomodidad con que se admira algo que uno mismo no podría hacer.

Jacopo Peri era un hombre de aspecto imponente y voz extraordinaria, uno de los mejores tenores de Florencia, con un talento musical que nadie en la ciudad que tuviera criterio cuestionaba y con una facilidad para existir dentro de los sistemas existentes que Giulio encontraba a la vez envidiable e incomprensible. Peri no parecía sentir la contradicción que Giulio sentía permanentemente: la tensión entre lo que la corte pedía y lo que el arte podía hacer. O la sentía y había encontrado un modo de resolverla que Giulio no había encontrado, un modo que implicaba negociar con la contradicción en lugar de vivir dentro de ella como dentro de una herida abierta.

Cuando Peri entró en la sala del Palazzo Corsi esa tarde y saludó a Rinuccini con la familiaridad de quien frecuenta esa casa desde hace tiempo y a Giulio con la cordialidad específica de los rivales que han decidido que la cordialidad es más eficiente que la hostilidad, Corsi lo recibió con la satisfacción del anfitrión que acaba de completar la mesa.

—Jacopo —dijo Rinuccini—. Estábamos hablando del tercer acto.

—He pensado mucho en el tercer acto —dijo Peri, sentándose con la soltura de quien llega a un lugar donde sabe que su opinión es esperada—. La transformación de Dafne es el momento que define si la obra funciona o no funciona. Si el espectador no siente esa pérdida como propia, todo lo anterior ha sido preparación para nada.

Era, en esencia, lo mismo que Giulio había dicho tres semanas antes. Dicho con mayor fluidez y con la confianza de quien está habituado a hablar en espacios donde su palabra tiene peso. Giulio observó la reacción de Rinuccini: el poeta asentía con la misma atención que había prestado a la observación de Giulio, sin establecer ninguna comparación entre las dos versiones del mismo argumento, que era también una forma de no establecerla.

El trabajo conjunto en *Dafne* durante los años siguientes tuvo esa textura: tres hombres, cuatro si se contaba a Corsi como más que mecenas, que compartían una dirección sin compartir exactamente el mismo mapa. Rinuccini escribía los versos con una atención al acento natural de la lengua italiana que era nueva en la poesía dramática de su tiempo, consciente de que lo que escribía debía poder ser cantado sin violentar la música que el propio idioma llevaba dentro. Peri componía las melodías con una habilidad real, una sensibilidad para la relación entre el texto y el sonido que era genuina aunque resultara de un proceso diferente al de Giulio: más intuitivo, más dispuesto a confiar en el efecto sin analizar completamente su mecanismo. Giulio observaba, contribuía, y sentía en esa contribución algo que tardó meses en nombrar con precisión.

Sentía que su participación en *Dafne* era la participación del hombre que ha pasado más tiempo pensando en el problema pero

que no es el compositor principal de la solución. No porque careciera de talento, sino porque Peri había llegado antes a ese espacio, había establecido su presencia con la solidez de quien planta una bandera no por agresividad sino por la simple anterioridad del gesto, y Corsi lo había reconocido como la figura central del proyecto con esa sutileza específica de los mecenas que no necesitan decir explícitamente a quién pertenece el protagonismo porque el protagonismo se establece por las decisiones de organización antes de que nadie las nombre.

No era injusto. Era simplemente lo que había ocurrido, y Giulio, que había aprendido en los años de corte a distinguir entre los conflictos que merecían energía y los que no la merecían, eligió con una conciencia que no siempre fue cómoda no convertir esto en conflicto. Contribuyó a *Dafne* con la misma seriedad con que habría contribuido si hubiera sido la figura central, porque el proyecto merecía esa seriedad independientemente de la posición que él ocupara en él. Compuso varias de las arias, trabajó con Rinuccini en la relación entre los acentos del verso y las inflexiones de la melodía, estuvo presente en los ensayos con la atención de quien aprende tanto como de quien enseña.

Y mientras lo hacía, observaba a Peri con la honestidad que se permite uno cuando no tiene que defender ninguna posición pública y puede limitarse a ver lo que hay.

Lo que veía era complejo. Peri era un músico de talento real, eso era innegable, y había comprendido antes que muchos contemporáneos suyos la importancia de lo que la Camerata había discutido sobre la relación entre la música y la palabra. Pero había algo en su manera de resolver esa relación que Giulio identificaba como una elegancia que era también, en ciertos momentos cruciales, una forma de evasión. Cuando el texto pedía que la melodía se detuviera en una sílaba con el peso completo de la emoción que esa sílaba cargaba, Peri tendía a encontrar una solución que era musicalmente hermosa y que aliviaba la tensión antes de que alcanzara su máxima intensidad. Como un narrador que sabe exactamente el momento en que el lector está a punto de

romperse y elige entonces una imagen que es bella en lugar de una imagen que es verdadera.

No era un defecto que pudiera criticarse en un debate público. Era una diferencia de temperamento que se traducía en una diferencia de resultado, y esa diferencia era la grieta específica que Giulio había aprendido a encontrar en cualquier música que escuchara: el lugar donde la emoción podría haber ido más hondo y no fue, porque algo en el compositor o en el sistema o en el contexto eligió la elegancia sobre la verdad.

En un ensayo de 1596, cuando la obra comenzaba a tomar forma suficiente como para poder cantarla de corrido, aunque todavía con interrupciones y correcciones, Giulio cantó una de las arias que él mismo había compuesto para la escena de la transformación. Era un aria breve, cuatro versos de Rinuccini que describían el momento en que los pies de Dafne empezaban a echar raíces en la tierra, y Giulio la había construido con una lentitud deliberada que hacía que cada sílaba tuviera el tiempo que necesitaba para asentarse en el oyente antes de que la siguiente llegara. La melodía no era simple: era desnuda, que es diferente. Tenía la complejidad de las cosas que han eliminado todo lo que no era necesario hasta quedarse con lo que no podía eliminarse sin que todo lo demás perdiera sentido.

Cuando terminó, Rinuccini estaba mirando la pared de enfrente con una expresión que no era evaluación sino otra cosa, más parecida a lo que ocurre en el interior cuando una cosa que ha estado en el pensamiento como abstracción se hace repentinamente sensorial. Corsi tenía los codos sobre las rodillas y los dedos entrelazados con la postura de quien ha olvidado que tenía cuerpo porque toda su atención está en otro lugar. Peri miraba a Giulio con la expresión de quien acaba de escuchar algo que lo obliga a recalibrar, no con animosidad sino con esa seriedad específica de los músicos que son suficientemente buenos como para reconocer cuando alguien ha encontrado algo que ellos no habían encontrado.

—Eso —dijo Rinuccini después de un momento, con una economía de palabras que era la mayor forma de aprobación de que era capaz— es exactamente lo que le pedía al tercer acto.

Peri no dijo nada. Lo cual era, en Peri, una forma de decir algo.

Los meses siguientes fueron meses de trabajo intenso hacia la representación que finalmente ocurriría en el Palazzo Corsi en el carnaval de 1598. Giulio participó en los preparativos con toda la seriedad que el proyecto merecía, y el proyecto merecía mucha: lo que estaban haciendo era, aunque ninguno de ellos lo formulara exactamente en esos términos todavía, la primera vez en la historia moderna que la música se ponía al servicio de una narración dramática completa, no como acompañamiento ni como intermedio entre escenas de teatro hablado, sino como el lenguaje mismo de la narración. Cada momento de la obra era musicado. Cada emoción del texto encontraba su forma sonora. La palabra y el sonido no se sucedían sino que ocurrían al mismo tiempo, y esa simultaneidad era lo nuevo, lo que no tenía precedente en la historia de la música de los últimos cuatro siglos, aunque sí lo tuviera, o eso creían ellos, en la historia de los griegos que la Camerata había discutido durante años.

La noche de la representación, en febrero de 1598, el Palazzo Corsi estaba lleno con la capacidad que el espacio permitía: no la multitud del Salone dei Cinquecento de las bodas de Fernando, sino un grupo de unas cincuenta o sesenta personas, el tipo de audiencia que en los salones privados de Florencia constituía el núcleo cultural de la ciudad, músicos y poetas y nobles con educación suficiente como para entender lo que estaban viendo aunque no tuvieran todavía las palabras para describirlo.

Giulio estaba entre los presentes, no en el escenario. Peri cantaba el papel principal con la voz que justificaba su reputación, la voz que llenaba el espacio sin esfuerzo visible y que tenía esa cualidad de las grandes voces de hacer que quien escucha sienta que el sonido viene de algún lugar más profundo que la garganta. La obra se desplegaba con una fluidez que sorprendió incluso a quienes la habían ensayado: en el espacio reducido del palazzo, con una audiencia que podía ver los gestos de los cantantes y no solo escuchar sus voces, la relación entre el texto y la música adquiría una inmediatez que los ensayos no habían producido completamente.

Giulio escuchó con la atención del cirujano que examina una herida. Buscaba la grieta, el lugar donde la teoría no había llegado a convertirse en emoción plena. Lo encontró. Estaba en el segundo acto, en una escena de diálogo entre dos personajes pastoriles que comentaban la persecución de Dafne por Apolo: Peri había construido ese pasaje con una musicalidad elegante que fluía sin resistencia, que era agradable de escuchar y que no llegaba al lugar donde Giulio sentía que debería llegar. Era demasiado resuelto. Demasiado dispuesto a encontrar la consonancia antes de haber agotado la tensión que la disonancia podría haber producido.

Pero el tercer acto era diferente.

Cuando la música llegó a la escena de la transformación, y Peri cantó los versos de la metamorfosis con la lentitud que la partitura exigía, algo ocurrió en la sala que Giulio reconoció porque era lo que había estado buscando durante años sin haber podido producirlo de manera sostenida: el silencio que no es ausencia de sonido sino presencia de atención, el silencio de personas que han dejado de ser audiencia y se han convertido en parte de lo que escuchan. No todos. No con la uniformidad de quien ha sido sometido a un efecto calculado. Pero suficientes, y con una calidad de presencia que era diferente al asombro colectivo de los Intermedii de 1589, más personal, más interior, más parecida a lo que ocurre cuando alguien reconoce en las palabras de otro algo que no sabía que era suyo hasta que lo escuchó dicho en voz alta.

Eso había funcionado. Eso era lo que la música podía hacer cuando se le daba la condición de hacerlo, cuando el verso lo permitía y la melodía lo buscaba en lugar de evitarlo. Y eso, en el tercer acto de *Dafne*, lo había hecho principalmente la música de Peri.

Giulio sostuvo esa observación con la honestidad que la ocasión requería. Peri había hecho algo real. No perfecto, no suficiente en todos sus momentos, pero real en los momentos que importaban más. Y ese logro parcial era, paradójicamente, la confirmación más precisa que Giulio había recibido de que el camino era el correcto: porque si Peri había llegado tan lejos con sus herramientas, lo que Giulio había estado construyendo en el cuaderno pequeño, con

mayor rigor y mayor análisis del mecanismo pero menor fluidez en la ejecución dramática, podía llegar más lejos todavía.

Después de la representación, la sala se convirtió en el espacio de las conversaciones que siguen a las cosas que no tienen todavía el nombre exacto: todos los presentes querían hablar sobre lo que habían experimentado pero ninguno tenía completamente las palabras para hacerlo, lo cual era en sí mismo un signo de que algo nuevo había ocurrido, porque las cosas que tienen nombre ya tienen también la forma de ser descritas y discutidas sin que la discusión toque necesariamente lo esencial. Giulio escuchó durante un rato esas conversaciones fragmentarias con la atención del músico que evalúa el efecto de una obra no a través de los aplausos sino a través de las palabras que el público usa después para describirla, que son siempre más reveladoras que los aplausos mismos.

Encontró a Rinuccini junto a la ventana, en el mismo lugar donde lo había encontrado por primera vez cuatro años antes, y el poeta lo miró con una expresión que no era triunfo sino algo más reflexivo.

—Ha funcionado —dijo Rinuccini.

—En parte —dijo Giulio.

—En la parte más importante.

—Sí. En la parte más importante.

Estuvieron un momento en silencio, los dos mirando la sala donde los presentes seguían hablando con esa energía específica de las personas que acaban de participar en algo que saben que es importante aunque no puedan todavía articular exactamente por qué.

—El segundo acto —dijo Giulio—. El diálogo de los pastores.

—Lo sé —dijo Rinuccini.

—Peri lo resolvió antes de que estuviera listo para resolverse. Le faltó tiempo en la tensión.

Rinuccini asintió con la seriedad de quien acepta una crítica que ya había hecho mentalmente.

—¿Y tú lo habrías resuelto diferente?

Era la pregunta directa que Giulio había estado esperando y temiendo al mismo tiempo, porque era la pregunta que lo obligaba a

salir de la posición del observador y ocupar la del artista con una pretensión que podía parecerse al orgullo excesivo si no estaba cuidadosamente fundada.

—Sí —dijo—. Lo habría dejado más tiempo en la incomodidad antes de resolverla. La incomodidad es donde el oyente empieza a sentir que algo le importa. Resolverla demasiado pronto es amable con el oyente pero no es honesto con la emoción.

Rinuccini lo miró durante un momento.

—Si quisieras trabajar en otra obra —dijo—, una que no fuera continuación de esta sino algo diferente, con mayor ambición dramática, yo escribiría el texto.

La conversación terminó ahí porque alguien llamó a Rinuccini desde el otro lado de la sala, y Giulio se quedó junto a la ventana con esa propuesta en el interior, que no era todavía una promesa ni un compromiso sino algo más provisional: la posibilidad de que el trabajo que había estado haciendo en privado encontrara finalmente su escena, su contexto, su momento de ser verificado no en un ensayo sino frente a personas que no sabían lo que iban a escuchar.

Lo que no sabía todavía era que esa escena llegaría antes de lo que esperaba, y en condiciones que haría de la posibilidad de trabajar tranquilo y sin prisa un lujo que las circunstancias no iban a concederle.

Peri se acercó a Giulio antes de que la velada terminara, con una copa en la mano y la expresión de alguien que ha decidido que la conversación que va a tener es una conversación de músicos y no de rivales, lo cual requería un esfuerzo de voluntad que Giulio reconocía porque era el mismo esfuerzo que él mismo hacía.

—¿Qué te ha parecido? —preguntó Peri, con la directitud de quien prefiere la honestidad a la cortesía cuando está hablando con alguien a quien respeta lo suficiente como para no necesitar protegerse.

—Creo que has hecho algo que no se había hecho antes —dijo Giulio—. Creo que hay momentos donde no has llegado tan hondo como podías llegar. Creo que el tercer acto es lo que la obra prometía desde el principio.

Peri bebió de su copa.

—El segundo acto me costó más que los demás —dijo—. Hay algo en el diálogo entre dos voces que todavía no he resuelto completamente. El recitativo de una voz sola es más fácil de controlar que el diálogo. Cuando dos voces se responden, la lógica de cada una tiene que mantenerse sin que ninguna aplaste a la otra, y eso tiene soluciones que todavía no tengo todas.

Era la observación más honesta que Giulio había escuchado de Peri sobre su propio trabajo, y la honestidad de ella hizo que la respuesta fuera también honesta.

—Yo tampoco las tengo todas —dijo Giulio—. Tengo algunas. Estoy buscando las que me faltan.

—¿En el cuaderno que llevas siempre encima?

Giulio lo miró. No había mencionado el cuaderno.

— Margherita me lo dijo —dijo Peri, con una sonrisa que era genuina—. Las esposas de los músicos conocen los cuadernos de sus maridos mejor que los propios músicos, porque los ven desde fuera y sin la ansiedad de quien los escribe. Caccini había sufrido en silencio la muerte de su primera esposa Lucía, y contrajo segundas nupcias con otra joven cantante de edad similar a la de sus hijas Settimia y Francesca.

No era un ataque ni una insinuación. Era la observación de un hombre que comprendía perfectamente lo que Giulio hacía en ese cuaderno porque él mismo tenía el equivalente, aunque la forma que adoptara fuera diferente. Era el reconocimiento de que los dos estaban buscando la misma cosa por caminos que se parecían sin ser idénticos, que la diferencia entre sus métodos y sus temperamentos era real pero no era la distancia entre el error y la razón sino la distancia entre dos maneras posibles de acercarse a algo que ninguno de los dos había alcanzado todavía por completo.

Giulio pensó en ese momento en Vincenzo Galilei, que habría dicho que los dos estaban perdiendo el tiempo y que la solución era la música griega y punto. Y pensó también en que Galilei, que había tenido razón en tantas cosas, no había estado en la sala esa noche

para escuchar lo que había ocurrido en el tercer acto cuando la música de Peri encontró la escena de la transformación. Que la teoría correcta no produce automáticamente el resultado correcto, y que el resultado correcto puede producirse, en parte, por caminos que la teoría no ha previsto.

—¿Qué vendrá después de esto? —preguntó Peri.

—No lo sé exactamente —dijo Giulio—. Pero vendrá algo más grande. Rinuccini quiere intentarlo.

—Yo también —dijo Peri.

La velada terminó con esas dos afirmaciones suspendidas en el aire del palazzo como quedan suspendidas en el aire las notas de una cadencia que no ha resuelto todavía: presentes, cargadas, esperando el movimiento que las llevará al lugar donde descansen. Giulio salió a la calle de Florencia con la noche de febrero encima y el frío del Arno en la cara, y caminó hacia casa con la sensación de que el terreno bajo sus pies era diferente al de esa mañana, no en lo que podía verse sino en lo que podía sentirse, en esa cualidad de los suelos que han absorbido mucha historia y la devuelven en vibraciones que los pies reconocen aunque la mente no sepa nombrarlas.

Dafne había existido. Había ocurrido. Y lo que había ocurrido en esa sala, en esa noche de carnaval de 1598 ante cincuenta personas que ahora caminaban por las calles de Florencia hacia sus casas llevando consigo algo que no habían traído, era el principio de algo que todavía no tenía nombre y que lo tendría pronto, con toda la urgencia y toda la complicación que tienen las cosas que llegan cuando el mundo está listo para recibirlas pero no del todo listo para entenderlas, que es siempre el momento en que llegan las cosas que importan.

El trabajo que quedaba por hacer era, Giulio lo sabía ahora con una claridad que las semanas anteriores no habían tenido, más grande que *Dafne* y más urgente. Había visto lo que era posible. Había visto también dónde se había detenido antes de serlo del todo. Y la distancia entre lo posible y lo que se había detenido era exactamente el espacio que le correspondía, el mismo espacio que desde el salón de Bardi y desde la Cappella Sistina y desde la ladera

de la colina toscana había sido siempre el suyo: el espacio entre el diagnóstico y la cura, entre lo que se sabía que podía hacerse y lo que todavía no se sabía cómo.

En ese espacio, que era un espacio de incertidumbre y también de libertad, estaba la obra que vendría. Todavía no tenía nombre. Pero ya tenía la presión detrás que hace que las cosas se muevan, que es siempre más poderosa que el plan y más honesta que la ambición, porque no viene de lo que uno quiere demostrar sino de lo que no puede dejar sin resolver.

Capítulo 6

Las nupcias que lo cambiaron todo

Florencia, 1600. Euridice y la carrera entre dos mundos.

El mensajero llegó a casa de Giulio Caccini un martes de abril con una nota doblada que olía al perfume de gabinete que usaba el secretario de Cavalieri, ese aroma específico a almizcle y papel sellado que Giulio había aprendido a asociar con las órdenes que se disfrazaban de invitaciones. La nota era breve. Las notas de Cavalieri siempre eran breves, porque Cavalieri había entendido que el poder se comunica mejor en pocas palabras: la extensión de un documento es inversamente proporcional a la autoridad de quien lo firma. Decía que las bodas de María de Medici con Enrique IV de Francia se celebrarían en octubre, que para la ocasión se requería un nuevo drama en música sobre texto de Ottavio Rinuccini, que el drama se llamaría *Euridice*, y que Jacopo Peri había sido elegido compositor principal.

Giulio leyó la nota dos veces. La dobló. La dejó sobre la mesa.

Peri. Naturalmente Peri.

No era sorprendente. Era la consecuencia lógica de todo lo que había ocurrido desde la representación de *Dafne* en el Palazzo Corsi dos años antes: Peri había demostrado que sabía construir un drama en música, Corsi lo respaldaba, Cavalieri lo prefería porque era más manejable, y el proyecto de las bodas de María era demasiado grande y demasiado político para confiar su pieza central a alguien cuya relación con los sistemas de la corte había sido siempre, incluso en los mejores años, la relación de quien trabaja dentro de ellos sin haberlos adoptado del todo. Giulio había dado a la corte todo lo que la corte le había pedido durante casi treinta años. Pero la corte tiene una memoria selectiva que retiene la forma y olvida el fondo, y la

forma de Giulio era la de un músico excelente que además tenía opiniones propias sobre la música, lo cual era un atributo que en los proyectos de representación política se valoraba exactamente en la medida en que no interfería con las decisiones ya tomadas.

Había, sin embargo, una segunda nota dentro de la primera, doblada de manera diferente, con una letra que no era la de Cavalieri. Era de Rinuccini.

Giulio. Escribiré partes de la Euridice para que sean tuyas. Hay una escena que no me imagino sin tu voz y sin tu manera de tratar el verso. No es lo que mereces. Es lo que hay. O. R.

Giulio sostuvo ese papel más tiempo que el primero.

Rinuccini. Que siempre había sabido lo que había.

Fue a buscar a Margherita a la cocina, donde estaba trabajando con una concentración que era la forma que el cuidado tenía en esa casa de hacerse visible, y le puso las dos notas encima de la mesa sin decir nada. Margherita las leyó. No dijo nada tampoco durante un momento. Luego dijo:

—¿Vas a aceptar?

—No tengo mucho donde elegir.

—Eso no responde a lo que te he preguntado.

Giulio se sentó en la silla del rincón, la que quedaba fuera del círculo de luz de la ventana y desde la que se veía el patio sin que nadie del patio pudiera verte a ti.

—Sí —dijo—. Voy a aceptar. Porque si no acepto, no tengo manera de estar en esa sala cuando Peri estrene. Y necesito estar en esa sala.

—¿Para qué?

No tenía una respuesta simple para esa pregunta. O la tenía, pero era una respuesta que requería decirse a sí mismo con honestidad antes de decírsela a nadie más: que necesitaba escuchar lo que Peri iba a hacer con *Euridice* de la misma manera en que un médico necesita ver el desarrollo completo de una enfermedad antes de proponer el tratamiento definitivo. Que la grieta que había identificado en *Dafne* era real pero incompleta, y que no sabía todavía con exactitud suficiente lo que faltaba porque no había visto todavía todo lo que Peri era capaz de hacer cuando tenía el encargo

más grande de la generación y los medios de la corte de los Medici a su disposición.

—Para entender lo que me falta —dijo finalmente.

Margherita lo miró con la expresión de quien escucha una respuesta verdadera aunque no sea la respuesta completa, y que sabe que la diferencia entre las dos cosas no siempre importa.

Los meses que siguieron fueron los meses más extraños que Giulio recordaría de toda su vida en la corte, extraños con esa extrañeza específica de las situaciones donde la posición exterior y la interior están tan disociadas que uno se mueve por el mundo con la sensación de habitar dos lugares al mismo tiempo. En el exterior, era el músico de la corte que colaboraba con la producción de *Euridice*: asistía a reuniones con Rinuccini y en ocasiones con el propio Peri, compuso las secciones que le habían asignado con toda la habilidad de que era capaz, cantó en los ensayos cuando su voz era requerida. Era diligente, profesional, exactamente lo que se esperaba de él.

En el interior, trabajaba en otra cosa.

Las horas de la madrugada, cuando Margherita dormía y la casa tenía ese silencio que Giulio había aprendido a usar como el músico usa el silencio antes de la entrada de la voz, las dedicaba al cuaderno pequeño con una intensidad que era diferente a la de todos los años anteriores. Ya no era exploración. Era construcción. Ya no era buscar el camino sino recorrerlo con la consciencia de que el tiempo disponible era el tiempo que los preparativos de las bodas le concedían antes de que la representación de Peri lo obligara a dejar de construir y empezar a responder.

Porque eso era lo que había decidido, en algún punto entre la lectura de la nota de Cavalieri y la lectura de la nota de Rinuccini, sin que hubiera un momento identificable en que la decisión se tomara: que *Euridice* no sería solo la obra de Peri. Que habría también una *Euridice* de Caccini. Que el mismo texto de Rinuccini, que Rinuccini le había prometido en los márgenes de sus notas y en las conversaciones que habían tenido desde *Dafne*, sería el material sobre el que él construiría su propia versión del drama, con sus propias soluciones para los problemas que había identificado en el trabajo de Peri. No para competir en el sentido de destruir lo del

otro. Para demostrar que había otra manera de resolver el mismo problema. Que la solución de Peri y la solución de Caccini podían coexistir y que la coexistencia las haría más visibles a las dos.

Se lo dijo a Rinuccini en una conversación que tuvo lugar en la cocina de la propia casa del poeta, en junio de 1600, cuando las flores de la glicinia que crecía sobre la puerta trasera del palazzetto de Rinuccini caían en el patio con la lentitud de la cosa que no sabe que está cayendo.

—Quiero componer mi propia versión —dijo Giulio.

Rinuccini no pareció sorprendido. O había esperado esa conversación o tenía la habilidad de los poetas maduros de recibir las noticias imprevistas sin mostrar la imprevisión.

—¿Con el mismo texto?

—Con el mismo texto. Con mis soluciones para lo que Peri no resolverá de la manera que creo que puede resolverse.

—¿Y cómo sabes que Peri no lo resolverá?

—No lo sé con certeza. Lo sospecho con certeza.

Rinuccini sonrió, que era una de las pocas expresiones que el poeta usaba sin calcularla, porque la sonrisa era la respuesta que los argumentos demasiado honestos para ser discutidos producen en quienes los aprecian.

—¿Estará lista para octubre?

—Estará lista la música. La producción completa no, porque no tengo los medios de la corte para producirla. Pero la música estará lista.

—¿Y si Fernando quiere solo una *Euridice*?

—Fernando quiere la *Euridice* que impresione a los franceses y consolide la alianza con Enrique IV. La de Peri hará eso. La mía no competirá con eso. Competirá con otra cosa.

—¿Con qué?

—Con lo que la música puede hacer cuando no tiene que impresionar a nadie.

El verano de 1600 fue el verano en que Giulio durmió menos horas que en ningún otro período de su vida, y el menos fatigoso de todos, porque la fatiga que produce el trabajo que importa es diferente a la fatiga que produce el trabajo que no importa, aunque

exteriormente sean indistinguibles. Trabajó en la *Euridice* de Caccini con la misma materia prima que Peri usaba, el mismo texto de Rinuccini, el mismo mito de Orfeo y Eurídice, la misma estructura dramática de escenas y arias y recitativos que habían definido *Dafne*. Y construyó desde esos materiales compartidos algo que era irreductiblemente suyo, no por vanidad sino por necesidad: porque las soluciones que llevaba años buscando para los problemas que había identificado desde la Cappella Sistina no podían ser idénticas a las soluciones de Peri, que había partido del mismo punto de llegada pero había recorrido un camino diferente hacia él.

La diferencia central, la que organizaba todas las demás, era la que había formulado para Rinuccini aquella tarde en el Palazzo Corsi cuatro años antes: el tiempo en la incomodidad antes de resolverla. La música de Giulio tardaba más en llegar a la consonancia. Sostenía la tensión que el texto producía con una paciencia que podía parecer lentitud pero que era en realidad la negativa a aliviar al oyente antes de que el oyente hubiera sentido completamente lo que había que sentir. Era una música que confiaba en el oyente de una manera que la música de la corte nunca había confiado: confiaba en que podía sostenerse en la incomodidad, en que no necesitaba ser rescatado de la emoción difícil antes de que esa emoción hubiera hecho su trabajo.

Cavalieri llegó a casa de Giulio en una tarde de agosto con el aspecto de quien llega a poner orden en algo que ha dejado de estar en orden sin haberlo notado todavía. Había sabido de la *Euridice* de Caccini. No todo el mundo en la corte lo había sabido todavía, pero Cavalieri era el tipo de hombre que sabía las cosas antes de que fuera conveniente que otros supieran que él las sabía, lo cual era precisamente su utilidad para Fernando y su amenaza para el resto.

Giulio lo recibió en la sala de entrada con la misma cortesía con que había recibido todos los mensajes de Cavalieri durante veinte años: correcta, sin calor, sin la hostilidad que habría comunicado algo que era mejor no comunicar todavía.

—Me llegan noticias de que estás trabajando en una versión propia de la *Euridice* —dijo Cavalieri, sin preámbulo, porque los

hombres que tienen la posición de Cavalieri no necesitan preámbulos para las conversaciones que ya saben cómo van a terminar.

—Es correcto —dijo Giulio.

—Con el texto de Rinuccini.

—Con el texto de Rinuccini, que él me ha autorizado a usar.

Cavalieri asintió con la lentitud de quien está procesando no la información sino sus implicaciones.

—El duque quiere una *Euridice* para las bodas de su sobrina. Una. La de Peri.

—Y la tendrá. Lo que yo hago no interfiere con lo que Peri hace. Son dos soluciones al mismo problema. Cada una dice algo diferente.

—El duque no necesita que la música diga cosas diferentes. Necesita que la música diga una sola cosa, perfectamente, en el momento correcto, ante las personas correctas.

—Y Peri hará eso.

—Entonces, ¿para qué necesitas hacer tú lo mismo?

Era la pregunta que Cavalieri no habría podido hacer si hubiera entendido la respuesta, lo que significaba que no podía entenderla, lo que a su vez significaba que cualquier respuesta que Giulio diera iba a ser insatisfactoria no porque fuera mala sino porque Cavalieri y él no compartían los términos que harían posible que la respuesta fuera recibida como respuesta.

—Porque lo que yo hago no es lo mismo que lo que Peri hace —dijo Giulio—. Aunque usemos el mismo texto.

Cavalieri lo miró durante un momento con la expresión de quien ha decidido que la conversación ha llegado al punto donde ya no sirve para lo que se esperaba de ella.

—No estrenarás antes que Peri —dijo.

—No tengo intención de estrenar antes que Peri.

—Y tu versión no se presentará en las ceremonias de las bodas como si fuera una alternativa a la de Peri.

—No.

—Bien. —Cavalieri tomó el sombrero que había dejado sobre la silla al entrar—. Entonces haz lo que quieras hacer. En tu tiempo. Con tus medios. —Se detuvo en la puerta—. Giulio. Sé que llevas

años preparando algo que no me has mostrado. Sé que ese algo es diferente a lo que haces para la corte. Algún día, cuando decidas mostrarlo, espero que sea suficientemente bueno para que el riesgo que has tomado valga la pena.

Era la observación más honesta que Cavalieri le había hecho nunca. Giulio no supo qué responder, lo cual era también, en sí mismo, una forma de respuesta.

El seis de octubre de 1600, la Sala Bianca del Palazzo Pitti se vistió de nuevo con las sedas y las velas de los grandes momentos políticos de los Medici, aunque esta vez el propósito era diferente al de las bodas de Fernando once años antes. María de Medici acababa de partir hacia Francia, y el matrimonio por poderes que había sellado la alianza entre la Toscana y la corona francesa ya era un hecho consumado. Lo que esa noche se representaba era la celebración oficial de esa alianza ante los representantes de ambas cortes que habían permanecido en Florencia para la ocasión, y el instrumento de esa celebración era la *Euridice* de Peri y Rinuccini, el drama en música más ambicioso que se había producido hasta ese momento en la historia de la música europea, aunque nadie en esa sala pudiera saberlo con certeza, porque la certeza de la historia requiere el tiempo que la historia misma tarda en escribirse.

Giulio llegó al Salone esa noche como asistente. Tenía un asiento en la quinta fila, entre un diplomático florentino que olía a lavanda y una dama de la corte de Lorena que no hablaba italiano y seguía el programa con la concentración de quien intenta entender un idioma que no conoce pero que reconoce como importante. Era la primera vez en décadas que Giulio Caccini entraba a la Sala Bianca del Palazzo Pitti sin ser parte del espectáculo, y la experiencia de sentarse entre el público en lugar de estar en el escenario tenía una cualidad que no había anticipado: no la de la derrota, que era lo que alguna parte de él había temido sentir, sino la de la libertad específica de quien puede mirar sin ser mirado, escuchar sin tener que producir simultáneamente, observar sin el filtro de la propia actuación que siempre distorsiona la percepción de lo que los demás hacen.

Las antorchas se atenuaron. El silencio de los presentes tomó esa textura densa que tienen los silencios de las grandes ocasiones, cuando todos en una sala han entendido simultáneamente que algo está a punto de empezar y ese entendimiento colectivo crea una especie de presión física que se siente en el pecho. Giulio la sintió también, y esa fue la primera sorpresa de la noche: que era susceptible al poder de ese silencio aunque supiera que era un silencio construido, que había sido diseñado exactamente para producir ese efecto, que Cavalieri había calculado la duración y la calidad de ese silencio con la misma meticulosidad con que había calculado la duración de los madrigales para el embajador de Ferrara quince años antes.

La música comenzó.

Giulio escuchó con la atención que había prometido tener: la atención del cirujano que examina una herida buscando el fallo, la grieta, el lugar exacto donde la teoría no había alcanzado a convertirse en emoción. Pero durante los primeros minutos, la atención del cirujano compitió con algo más simple y más honesto: la atención del músico que escucha música buena y no puede evitar que el cuerpo responda antes de que la mente decida si quiere responder.

Peri había crecido desde *Dafne*.

No era la misma obra amplificada. Era otra cosa, con una ambición dramática que *Dafne* no había tenido porque *Dafne* era un experimento y esto era una declaración. La escena de apertura, con los pastores en los campos de Tracia cantando la felicidad de los amantes antes de la catástrofe, tenía una ligereza que era técnicamente difícil de sostener: la alegría en música corre siempre el riesgo de convertirse en trivialidad, y Peri había encontrado una manera de mantener la escena liviana sin que la ligereza la vaciara. Los versos de Rinuccini resonaban en las voces con esa cualidad de palabras que han encontrado su envoltorio sonoro exacto, como encuentra el agua la forma del vaso sin resistencia y sin desperdicio.

Giulio escuchó con respeto genuino.

Y después, gradualmente, con la infalibilidad de quien ha entrenado el oído durante años para detectar exactamente eso,

encontró lo que buscaba.

No en el primer acto. El primer acto era casi perfecto, construido con la seguridad de quien domina el material y confía en sus soluciones. Fue en la escena del mensajero, cuando la pastora Dafne llegaba a anunciar la muerte de Eurídice, que la grieta se hizo visible. Era la escena más difícil dramáticamente: la llegada de la muerte en el centro de la alegría, el momento en que el tono de toda la obra cambiaba sin posibilidad de retorno. Peri la había construido con cuidado y con sincera capacidad dramática. La voz de la mensajera descendía hacia la nota más grave con una lentitud que era real y no fingida. Los pastores respondían con esa mezcla de incredulidad y comprensión que el shock produce antes de que el dolor tenga tiempo de instalarse.

Era bueno. Era, en sus propios términos, muy bueno.

No era suficiente.

Lo que faltaba era difícil de nombrar porque era una ausencia y las ausencias no tienen nombre propio. Lo que faltaba era el tiempo de silencio que la melodía no tomaba en la palabra *morta*, en el momento exacto en que la muerte era nombrada por primera vez. Peri la pasaba con la misma fluidez melódica que las sílabas anteriores, porque la fluidez era uno de sus valores más desarrollados, su manera de hacer que la música fluyera sin costuras que pudieran sentirse como obstáculos. Pero esa costumbre de la fluidez era también, en ese momento, una evasión. La muerte merecía detenerse. Merecía que la melodía se quedara quieta en esa sílaba el tiempo suficiente para que quien escuchaba sintiera el peso de lo que significaba, antes de seguir hacia la siguiente frase donde la narrativa retomaba su movimiento.

Giulio lo sintió con la claridad de quien lleva años buscando exactamente eso. Y junto a esa claridad, inmediatamente después, antes de que tuviera tiempo de protegerse con ningún análisis técnico, otra cosa: el reconocimiento de que lo que había construido en el cuaderno pequeño durante el verano, en las madrugadas de silencio mientras la casa dormía, tenía en esa escena su razón de ser más precisa. Que lo que él había escrito para ese mismo momento del mismo texto hacía exactamente lo que Peri no había hecho: se

detenía. Se quedaba quieto. Dejaba que la muerte fuera lo que era antes de seguir contando la historia.

La sala a su alrededor seguía con una atención que era real y sostenida, que le daba crédito a Peri porque esa atención no se produce con la música mediocre. El diplomático a su izquierda había dejado de mover el programa entre los dedos con el nerviosismo de las primeras escenas. La dama de Lorena a su derecha tenía los ojos fijos en el escenario con una concentración que superaba el obstáculo del idioma, lo cual era en sí mismo un indicador de que lo que ocurría en ese escenario era suficientemente poderoso como para atravesar la barrera de la incomprensión lingüística.

Eso era real. Giulio no podía ignorarlo. Peri había hecho algo que funcionaba, que llegaba, que producía en quien escuchaba una experiencia que era más que el asombro del espectáculo de las bodas de Fernando. Había producido en algunos de los presentes, no en todos pero en suficientes, algo que se parecía más a lo que Giulio había escuchado en el tercer acto de *Dafne* que a lo que había experimentado en el Salone dei Cinquecento once años antes: una forma de escucha que comprometía el interior de quien escuchaba, que hacía que el drama en el escenario tuviera alguna relación con el drama privado que cada persona en la sala llevaba consigo en la forma específica de sus propias pérdidas y sus propios miedos.

Pero la grieta estaba ahí.

Entre el final del tercer acto y el comienzo del cuarto, hubo una pausa breve durante la que se escuchaba el movimiento de los técnicos reajustando algún elemento escénico. Giulio se levantó de su asiento y salió al corredor exterior, que estaba parcialmente vacío porque la mayoría de los presentes habían elegido quedarse en sus lugares. Había pensado que necesitaba aire, que la intensidad de escuchar con esa atención durante horas producía una especie de presión interior que el espacio abierto aliviaba, pero lo que encontró en el corredor no era alivio sino una nueva forma de atención: el silencio relativo de ese espacio después del sonido de la sala le permitía escuchar lo que la música había dejado en él con mayor claridad que mientras la música sonaba.

La música de Peri había llegado. No hasta donde podía llegar, pero había llegado. Y eso era, en el contexto de toda la historia de la música que Giulio había vivido desde Roma, desde el cardenal Alessandro Farnese, desde Battista y su cuaderno de ejercicios, desde la Cappella Sistina y el papa Pío IV y el silencio que había seguido a su actuación perfecta aquella noche, algo que merecía ser reconocido sin condiciones y sin la protección de la crítica.

Peri había encontrado el camino.

La pregunta era si era el único camino posible o si había otro que llegaba más lejos, que se detenía más tiempo en los momentos donde la emoción pedía que uno se detuviera, que confiaba en el oyente de una manera más absoluta y por eso más arriesgada.

Giulio conocía la respuesta. Llevaba meses construyéndola.

Volvió a su asiento para el cuarto acto.

Fue durante el cuarto acto, en la escena en que Orfeo descendía al inframundo a buscar a Eurídice, cuando notó a alguien que no había notado antes. No era un ausente. Era alguien que había estado allí desde el principio pero que Giulio no había visto hasta ese momento, quizás porque la disposición de los asientos lo había colocado en un ángulo de visión que requería girar la cabeza deliberadamente, y Giulio no había girado la cabeza durante las tres primeras horas porque toda su atención estaba en el escenario.

Era un hombre joven, de unos treinta y tres años, con el aspecto de alguien que ha viajado y que el viaje no ha fatigado sino concentrado: la postura erguida de quien está acostumbrado a estar atento, los ojos con esa cualidad específica de quien no observa para evaluar sino para absorber, para guardar lo que ve en el lugar donde las cosas que importan se guardan para usarse después. Giulio no lo conocía personalmente, pero lo había visto retratado, o lo había imaginado a partir de las descripciones que llegaban desde Mantua: Claudio Monteverdi, que servía en la corte de los Gonzaga como músico y que había viajado a Florencia para las celebraciones con la

mezcla de entusiasmo profesional y propósito estratégico que tienen los artistas que saben exactamente dónde está ocurriendo lo más importante de su tiempo y necesitan estar ahí.

Giulio lo observó durante un momento con la misma atención con que Monteverdi observaba el escenario. Era un hombre que escuchaba con el cuerpo entero, cosa que no todo músico hace: los dedos ligeramente curvados en el regazo como si sostuvieran un instrumento invisible, la cabeza inclinada hacia la música como se inclina hacia el fuego quien tiene frío. No tomaba notas. No necesitaba tomarlas. Era del tipo de inteligencia que registra lo que ve en el momento y lo procesa después, cuando el inmediato de la experiencia ya no interfiere con la comprensión de lo que la experiencia significa.

Giulio retiró la mirada sin haber sido notado, o al menos sin que Monteverdi hubiera dado señas de notarlo. Pero algo había cambiado en el interior de esa quinta fila del Salone dei Cinquecento: la presencia de ese joven músico de Mantua, que no había dicho nada y que probablemente no diría nada esa noche sobre lo que estaba escuchando, añadía una dimensión a la experiencia que Giulio no había anticipado. Era la dimensión del futuro. No el futuro abstracto de la historia de la música sino un futuro concreto, encarnado en ese hombre de treinta y tres años que escuchaba con los dedos curvados como si sostuvieran un instrumento invisible, que había venido desde Mantua porque sabía que lo que ocurría en esa sala esa noche era el material con el que iba a construir algo que todavía no existía pero que ya existía en potencia en la forma de su propia atención.

Euridice terminó con la escena del retorno: Orfeo recuperaba a Eurídice del inframundo por el poder de su música, y el drama concluía con el final feliz que las bodas reales requerían aunque el mito original terminara de otra manera. Era una concesión que Giulio había discutido con Rinuccini en los primeros meses de preparación y que Rinuccini había hecho con la resignación pragmática de quien entiende que la ficción que sirve a una política determinada necesita adaptarse a lo que esa política requiere, y que la integridad del mito

y la necesidad del mecenas son dos fuerzas que no siempre apuntan en la misma dirección.

La sala aplaudió con la energía sostenida de quien ha recibido algo que merece el gasto de esa energía. No el estallido de las bodas de Fernando, que había sido más ruidoso y menos sincero. Algo más medido y más real, la respuesta a una experiencia que había sido diferente a lo que la mayoría de los presentes esperaba cuando entró, lo cual era el indicador más fiable de que algo había funcionado.

Peri saludó desde el escenario con una dignidad que era legítima. Lo que había hecho esa noche merecía esa dignidad. Giulio aplaudió desde su asiento en la quinta fila con las manos que habían construido ese verano otra respuesta al mismo problema, y en ese gesto había algo que no era hipocresía porque el aplauso era real aunque también lo fuera la distancia que sentía entre lo que acababa de escuchar y lo que creía que podía hacerse.

Salió del Salone antes de que comenzaran los saludos y las conversaciones posteriores, no por evitarlos sino porque necesitaba el aire de la noche y el espacio de estar solo con lo que acababa de escuchar antes de que las palabras de otros empezaran a superponerse a su propia experiencia. Cruzó el patio y llegó a la calle, donde el frío de octubre tenía esa calidad de frío seco y limpio que la ciudad tiene cuando la brisa viene del norte. Se detuvo junto a un farol y estuvo de pie durante un momento que no supo cuánto duró.

Peri había demostrado que el drama en música era posible. Que una sola voz con acompañamiento podía sostener una narración compleja durante dos horas y mantener en esa sala a medio millar de personas escuchando con una atención que la ópera polifónica del siglo anterior nunca había podido sostener con la misma naturalidad. Eso era un logro real, sin diminutivos posibles, sin la protección de la crítica que Giulio había usado a veces como armadura para no tener que reconocer del todo lo que estaba reconociendo.

Y dentro de ese logro, con la precisión de quien ha dedicado años a aprender a leer la música con el mismo rigor con que otros

leen los textos filosóficos, Giulio había identificado el espacio donde la solución de Peri se detenía antes de llegar a donde podía llegar. No como fallo moral ni como deficiencia de talento. Como la consecuencia natural de un temperamento que prefería la elegancia sobre la exposición, la fluidez sobre la quietud, la resolución sobre la tensión sostenida. Era la diferencia entre dos maneras de ser músico, las dos legítimas, las dos capaces de producir arte verdadero. Pero no la misma manera, y no con el mismo resultado en los momentos donde la emoción más difícil pedía ser sostenida sin aliviarse.

La muerte merece detenerse, había pensado en la escena del mensajero. Eso era todo. Eso era la diferencia entre la música de Peri y la música que Giulio había estado construyendo en el cuaderno pequeño durante el verano. No era una diferencia de calidad sino de valentía: la valentía de dejar que el oyente permanezca en la incomodidad el tiempo que la incomodidad requiere para ser real. Peri tenía talento para producir emoción. Lo que Giulio buscaba era algo más arriesgado: la música que confía tanto en la emoción del oyente que se atreve a no rescatarlo de ella.

El sonido de pasos se acercó desde el arco que daba al patio del palacio, y Giulio se giró sin saber por qué anticipaba que no era alguien desconocido. Era Monteverdi, que también había salido antes de los saludos y que se detuvo al verlo con la expresión de quien encuentra algo que no esperaba encontrar pero que no le sorprende del todo.

No se habían presentado. No era necesario, porque en el mundo musical florentino de 1600 los nombres circulaban con mayor rapidez que las personas, y los dos sabían perfectamente quién era el otro.

—Caccini —dijo Monteverdi. No como saludo. Como verificación.

—Monteverdi —dijo Giulio.

Estuvieron un momento en el que la conversación podía ir en varias direcciones y ninguno de los dos eligió ninguna de ellas inmediatamente, lo cual era ya en sí mismo una forma de conversación: el silencio de dos músicos que acaban de escuchar la misma obra y están procesando lo mismo aunque desde lugares diferentes.

—¿Qué te ha parecido? —preguntó Monteverdi finalmente, con la directitud de quien ha decidido que la cortesía es un rodeo innecesario cuando lo que hay que preguntar tiene respuesta que interesa más que la conversación que la rodea.

—Ha funcionado donde debía funcionar —dijo Giulio—. No ha llegado donde podía llegar.

Monteverdi asintió. Un asentimiento que no era acuerdo necesariamente. Era el gesto de quien toma nota de una posición que considera seria antes de procesarla.

—¿Y tú llegarías más lejos?

—Creo que sé cómo.

—¿Cuándo lo sabremos?

Era la pregunta que nadie en Florencia le había hecho todavía, o que nadie le había hecho de esa manera: no como interrogación sobre sus planes o sus encargos, sino como pregunta genuina sobre el momento en que lo que había estado construyendo sería visible para los demás. La pregunta de alguien que ya ha decidido que lo que Giulio lleva entre manos es algo que merece ser escuchado y que la espera tiene un límite razonable.

—Pronto —dijo Giulio.

Monteverdi lo miró durante un momento más.

—He escuchado hablar de tu trabajo —dijo—. No de las piezas de corte. Del otro trabajo. Lo que llevas años haciendo en privado.

—¿Quién te ha hablado de eso?

—Los rumores de los músicos son más precisos que los rumores de los políticos, porque los músicos saben lo que hay que escuchar. —Una pausa—. Rinuccini. Y antes, Galilei. El viejo, antes de morir.

Vincenzo Galilei. Que había muerto en 1591 sin ver nada de lo que esa noche acababa de ocurrir en el Salone dei Cinquecento. Que había diagnosticado la enfermedad con una precisión que nadie había igualado y había muerto sin ver la cura.

—El viejo tenía razón en lo esencial —dijo Giulio.

—Y no tenía la respuesta —dijo Monteverdi.

—No.

—¿La tienes tú?

Era la segunda vez esa noche que alguien le preguntaba directamente algo que contenía la totalidad de lo que llevaba treinta años buscando, y la pregunta de Monteverdi tenía una calidad diferente a la de Cavalieri: no era la pregunta de quien quiere saber para administrar la respuesta, sino la pregunta de quien quiere saber porque la respuesta le importa en términos propios, porque lo que Giulio había encontrado o no había encontrado era relevante para lo que el propio Monteverdi estaba buscando, que era claramente algo más grande que lo que esa noche había visto en el escenario.

—Tengo parte de ella —dijo Giulio—. Lo suficiente para mostrarlo.

Monteverdi asintió una vez más, con la misma seriedad con que había asentido la primera vez.

—Cuando lo muestres —dijo—, me gustaría escucharlo.

No añadió nada más. Se despidió con una inclinación de cabeza que era el gesto de los músicos que se respetan sin necesitar demostrarlo y volvió hacia el interior del palacio, donde los saludos y las conversaciones posteriores a la representación seguían su curso con el bullicio específico de las grandes ocasiones que han ido bien.

Giulio se quedó de pie junto al farol durante un momento más, con el frío de octubre y el sonido lejano de la fiesta en el interior y el silencio de la calle que empezaba al otro lado del arco. La conversación con Monteverdi había durado quizás cinco minutos. Era el intercambio más breve que Giulio recordaría de toda su vida y el que más peso dejaría, no porque las palabras hubieran sido importantes, que lo habían sido, sino porque había en esa conversación la presencia de algo que Giulio identificó al caminar hacia casa como la sensación de haber hablado con alguien que estaba en el mismo momento del tiempo que él, no detrás ni delante sino exactamente en el mismo instante de comprensión, lo cual era una experiencia que en la vida de un artista ocurre muy raramente y cuando ocurre tiene esa calidad de lo simultáneamente confirmador y perturbador.

Confirmador porque Monteverdi había preguntado. Perturbador porque Monteverdi, que tenía treinta y tres años y una capacidad que esa noche se había hecho visible en cada gesto de su atención

al escenario, iba a tomar lo que la generación de Giulio había construido y lo iba a llevar a un lugar que Giulio no podía imaginar todavía porque no era suyo imaginar. Eso era lo que hacen las generaciones siguientes: toman la semilla del trabajo anterior y la convierten en algo que los sembradores no podían prever. Era el ciclo natural de la historia del arte, y Giulio lo sabía, y saberlo no hacía que la sensación fuera simple.

Llegó a casa con la noche ya entrada y encontró a Margherita despierta, leyendo junto a la chimenea con la vela que siempre le dejaba encendida en las noches de representación. No preguntó nada durante un rato. Esperó, que era su manera de dar espacio al otro para llegar al punto desde el que podía hablar.

—Ha funcionado —dijo Giulio finalmente, sentándose frente a ella con el peso de quien lleva horas de pie aunque no haya caminado mucho—. Lo de Peri. Ha funcionado de verdad.

—¿Y lo tuyo?

—Lo mío también funcionará. De otra manera.

Margherita cerró el libro.

—¿Cuándo lo sabrás con certeza?

—Cuando lo escuche yo mismo frente a alguien que no sepa lo que va a escuchar.

—¿Y cuándo será eso?

Giulio pensó en Monteverdi con los dedos curvados en el regazo. Pensó en la escena del mensajero y en la palabra *morta* que Peri había pasado sin detenerse. Pensó en el cuaderno pequeño que en ese momento estaba guardado en el cajón de la cocina con los meses de verano dentro, con las soluciones que todavía no habían sido verificadas ante ninguna audiencia que no fuera él mismo.

—Pronto —dijo. La misma palabra que le había dicho a Monteverdi. Pero con un significado diferente, más interior, más cargado del peso específico de las promesas que uno se hace a sí mismo cuando ya no puede seguir aplazándolas sin que el aplazamiento se convierta en la respuesta.

Margherita asintió y volvió a abrir el libro, que era también su manera de decir que esa respuesta era suficiente por esa noche, que el resto podía esperar a que la noche terminara y el día siguiente

trajera la luz que las decisiones necesitan para verse con claridad. Giulio se quedó quieto frente al fuego que se consumía y escuchó el silencio de la casa, que era el mismo silencio de todas las noches pero que esa noche tenía una calidad diferente, más urgente, más parecida a la presión del tiempo que empieza a contarse desde un momento que todavía no ha ocurrido pero que ya se siente como inevitable.

La *Euridice* de Peri existía. La de Giulio existía en papel, en el cuaderno pequeño, en las madrugadas de ese verano. Lo que tenía que ocurrir a continuación era la única cosa que la música no puede hacer por sí sola: hacerse pública. Salir del espacio protegido de la composición privada y entrar en el espacio sin protección del mundo que escucha y juzga y decide si lo que ha escuchado importa o no importa, que es siempre el momento más difícil y el único que cuenta de verdad.

Esa noche, antes de dormirse, Giulio supo con la claridad de las certezas que llegan sin esfuerzo porque han madurado el tiempo suficiente que el trabajo del cuaderno pequeño había terminado. No porque estuviera completo en el sentido de que no hubiera nada más que añadir. Sino porque había llegado al punto donde seguir trabajando en privado sería ya una forma de evitar lo que venía después, y lo que venía después no era el trabajo sino la valentía de dejar que el trabajo fuera del espacio donde él tenía control sobre lo que significaba.

Peri había mostrado lo que era posible. Monteverdi había preguntado cuándo lo sabrían. Y Giulio, entre esas dos presencias, había encontrado el límite exacto del tiempo que podía tomarse antes de que el tiempo tomado dejara de ser prudencia y se convirtiera en otra cosa.

Capítulo 7

El padre y los hijos de la duda

Florencia y Padua, 1600-1601. Lo que heredamos de los que nos enseñaron a pensar.

La carta llegó en una mañana de noviembre con el frío ya instalado en las calles de Florencia, uno de esos fríos que no se anuncian con lluvia sino que aparecen directamente, como si la ciudad hubiera amanecido en otro clima sin haber viajado. Giulio la recibió de manos del mensajero mientras desayunaba, reconoció la letra en la dirección antes de abrirla, y algo en él se preparó sin que pudiera decir exactamente para qué.

Era de un músico de Padua, un hombre menor con quien Giulio había mantenido correspondencia esporádica a lo largo de los años, de esa correspondencia que se sostiene no por afecto profundo sino por utilidad recíproca, por ese sistema nervioso que conecta a los músicos entre distintas cortes y ciudades y les permite saber qué ocurre en los lugares a los que no han viajado. La carta contenía, envuelta en novedades sobre el mercado editorial de Venecia y en algunas observaciones sobre la situación de la capilla musical de Santo, una noticia que el corresponsal mencionaba de pasada, con la ligereza de quien transmite algo que no sabe si el receptor considerará importante. Decía que Galileo Galilei, el matemático que enseñaba en la universidad de Padua, había estado haciendo observaciones con un instrumento de su propia fabricación que permitía ver los cuerpos celestes con una proximidad que ningún ojo desnudo había alcanzado nunca. Que lo que había visto era, según los que lo conocían, incompatible con la imagen del universo que los libros describían desde hacía siglos. Y que Galileo llevaba meses sin dormir bien, lo cual era la manera que el corresponsal tenía de comunicar que el hombre en cuestión había encontrado algo que lo

perturbaba con la magnitud de los hallazgos que cambian las preguntas antes de responderlas.

Giulio dobló la carta y la dejó sobre la mesa.

Galileo. El hijo del viejo Vincenzo.

El muchacho delgado de cara angular que en el salón de Bardi, veinte años atrás, le había preguntado por el nombre de algo que todavía no lo tenía. Que había crecido y se había convertido en matemático y había tomado la misma inclinación que su padre hacia los instrumentos físicos del conocimiento, solo que en lugar de dirigirla hacia la música la había dirigido hacia el cielo, con esa capacidad específica de los hijos de los grandes intelectuales de tomar la herramienta de su padre y usarla para abrir una puerta que el padre nunca habría sabido encontrar.

Giulio se levantó de la mesa y fue a la ventana. El Arno estaba bajo esa mañana, con ese color de plomo que adopta en noviembre cuando el cielo no ha decidido si va a llover o simplemente va a seguir siendo gris indefinidamente. En la orilla del otro lado, dos lavanderas discutían sobre algo que el cristal hacía inaudible, y la escena tenía esa calidad de las escenas cotidianas observadas desde la distancia: perfectamente visible, completamente hermética, un mundo que ocurre sin requerir participación.

Vincenzo Galilei había muerto en julio de 1591. Nueve años atrás. Y sin embargo, leyendo esa carta en la mañana de noviembre, Giulio tuvo la sensación de que el viejo músico acababa de decirle algo que había estado intentando decirle durante toda la vida de Giulio sin encontrar el momento correcto. No con palabras. Con la noticia de lo que su hijo estaba haciendo en Padua con un instrumento de vidrio apuntado al cielo.

Fue a buscar el abrigo y salió a caminar.

No tenía un destino concreto. Caminaba cuando necesitaba pensar de una manera que la habitación no permitía, que requería el movimiento del cuerpo para que el pensamiento no se detuviera en sí mismo y se volviera circular. Las calles de Florencia en noviembre tenían esa textura de ciudad que ha guardado el verano en los adoquines y lo va soltando poco a poco con el frío, como sueltan los

muros el calor acumulado: despacio, sin anunciarlo, hasta que un día ya no queda nada del verano y el invierno es definitivo.

Caminó hacia el norte, sin dirección clara, y terminó por encontrarse en la Piazza della Santissima Annunziata sin haberlo planeado, frente a la fachada del Hospital de los Inocentes con sus arcos que Brunelleschi había calculado con la misma precisión con que Galilei el padre había calculado los modos griegos y la misma precisión con que Galileo el hijo estaba ahora calculando las órbitas de los planetas. La proporción entre el arco y la columna, entre el espacio lleno y el vacío, entre la piedra y el cielo que se veía a través de los intercolumnios: esa proporción era una respuesta a una pregunta que Brunelleschi se había hecho sobre la arquitectura y que la arquitectura había resuelto con una elegancia que doscientos años de contemplación no habían logrado agotar.

Giulio se sentó en el borde de la fuente del centro de la plaza, donde el agua estaba quieta y fría, y se permitió lo que rara vez se permitía porque consumía una energía que el trabajo cotidiano reclamaba para otras cosas: recordar a Vincenzo Galilei con la honestidad completa de quien ya no necesita protegerse de la complejidad de lo que recuerda.

Vincenzo había sido el maestro en el sentido más pleno del término. No en el sentido técnico, que correspondía a Battista y a los años romanos. Sino en el sentido de quien te enseña a formular las preguntas que importan, lo cual es más valioso y más peligroso que cualquier otra forma de enseñanza, porque las preguntas correctas son las que no dejan en paz, las que se quedan contigo décadas después de que quien las formuló haya muerto y tú sigas sin tener la respuesta completa y ya no puedas preguntarle si vas en la dirección correcta.

Lo que Vincenzo le había enseñado, sin haberlo propuesto explícitamente como lección, era a mirar la música con la misma honestidad con que un médico mira un cuerpo enfermo: sin el consuelo de la admiración técnica que impide ver lo que no funciona, sin la protección de la tradición que hace que lo existente parezca necesario simplemente porque existe. Esa honestidad era el regalo más importante que Giulio había recibido en su vida, y también la

herida que nunca había cicatrizado del todo, porque ver con claridad lo que está mal en el arte que amas es una forma de dolor que no tiene remedio sino más trabajo, y el trabajo no lo elimina sino que lo transforma en algo con lo que se puede vivir.

Pero Vincenzo había tenido un límite. Y ese límite era la arqueología.

Giulio lo recordó en la tarde del salón de Bardi donde Vincenzo explicaba por enésima vez la relación entre los modos griegos y el efecto emocional que producían en los oyentes de la antigüedad, con esa mezcla de rigor intelectual y nostalgia que tenía cuando hablaba de los griegos, como si el pasado fuera un lugar al que podría volver si encontrara el camino suficientemente bien señalado. La convicción de Vincenzo era que la solución estaba en el pasado, que la música había podido mover las almas en Grecia y que la manera de recuperar ese poder era reconstruir, con la máxima fidelidad posible, lo que los griegos habían hecho. La imitación del original como vía de regreso a la emoción perdida.

Giulio había pasado veinte años sabiendo que eso no era suficiente sin poder articular completamente por qué. Ahora, en la Piazza della Santissima Annunziata con el frío de noviembre y la carta del corresponsal de Padua todavía en el bolsillo, lo entendía con una claridad que la acumulación del tiempo y de la experiencia habían hecho posible.

Vincenzo había confundido el mecanismo con el resultado.

Los griegos no habían movido las almas de sus oyentes porque usaban el modo dórico o el modo frigio. Habían movido las almas de sus oyentes porque su música hablaba el idioma emocional de su propio tiempo, usaba las formas que ese tiempo reconocía como portadoras de verdad, se dirigía a personas que escuchaban dentro de un sistema de referencias compartido que hacía que cada gesto musical fuera inmediatamente comprensible y emocionalmente relevante. El modo dórico no era la causa de la emoción. Era su vehículo en un momento histórico específico. Cambiar el vehículo sin entender para qué servía ese vehículo en su contexto original era como intentar cruzar un río con la barca del siglo anterior porque alguien te había dicho que en el siglo anterior la gente cruzaba ríos.

Lo que había que recuperar no era la forma. Era la función. Y la función era exactamente lo que Giulio había estado buscando desde la Cappella Sistina, desde la ladera de la colina toscana, desde la primera vez que cantó perfectamente y no llegó a nadie: la capacidad de la música para encontrar el interior de quien escucha en el lugar donde el interior vive, que no está en los modos griegos ni en el contrapunto flamenco ni en ninguna forma técnica específica, sino en la relación exacta entre la palabra y el sonido que hace que lo que se dice sea también lo que se siente antes de que la mente decida si sentirlo es conveniente.

Eso era lo que Vincenzo no había podido ver, no porque le faltara inteligencia, que la tenía en abundancia, sino porque su mirada estaba demasiado fija en el pasado para ver el presente con la misma claridad. Era el límite del gran arqueólogo: que excava con una precisión que nadie puede igualar y que esa misma precisión lo mantiene orientado hacia el lugar de donde viene en lugar de hacia el lugar donde va.

Y ahora, según la carta del corresponsal de Padua, el hijo de ese arqueólogo había tomado un instrumento de vidrio y lo había apuntado en dirección opuesta.

Galileo no miraba al pasado. Miraba al cielo. Y lo que veía era lo que siempre había estado ahí pero que nadie había podido ver porque los instrumentos anteriores no permitían la proximidad necesaria. No era una recuperación del conocimiento antiguo. Era un conocimiento nuevo, surgido de la misma pregunta que el padre hacía sobre la música, *¿por qué no vemos lo que está ahí?*, pero dirigida hacia arriba en lugar de hacia atrás.

Giulio se levantó del borde de la fuente con los dedos entumecidos por el frío del mármol y caminó de vuelta hacia el sur con la sensación de que algo que había estado a punto de clarificarse durante años acababa de clarificarse del todo, aunque la clarificación no llegara en forma de respuesta sino de reconocimiento. El reconocimiento de que lo que él había hecho con la música en el cuaderno pequeño, en las madrugadas de los años anteriores, era el equivalente exacto de lo que Galileo estaba haciendo con su telescopio: no recuperar lo que la tradición había

perdido, sino encontrar de nuevo, con los instrumentos del presente, lo que siempre había estado ahí esperando a ser encontrado.

Los griegos habían sabido que la música llegaba al alma. Vincenzo lo sabía también. Lo que ninguno de ellos había tenido, por razones diferentes, era la manera específica de hacer que llegara en el siglo XVI, con la lengua italiana y con los oyentes del siglo XVI y con las formas que ese tiempo reconocía como portadoras de verdad. Esa manera no se recuperaba estudiando el pasado. Se construía mirando directamente lo que ocurría cuando una voz sola encontraba un verso con la atención de quien no tiene otra cosa en que pensar más que la relación exacta entre lo que la palabra pide y lo que el sonido puede dar.

Giulio había construido esa manera. Estaba en el cuaderno pequeño. Estaba en las composiciones que había hecho ese verano para la *Euridice* que todavía no tenía escenario ni audiencia. Estaba en la distancia específica que había identificado entre la solución de Peri y la suya propia, que era la distancia entre la elegancia que resuelve y la honestidad que se detiene.

Había tardado treinta años en separar lo que Vincenzo le había enseñado de lo que él había aprendido solo. No porque Vincenzo se lo hubiera impedido, sino porque ese tipo de separación requiere el tiempo que requiere, que no es el tiempo que uno quisiera que fuera sino el tiempo que la madurez de la comprensión necesita, y la madurez no acepta aceleración.

Volvió a casa con el frío completamente instalado en la ropa y encontró a Margherita en la cocina preparando algo que olía a romero y a caldo largo, a esa combinación de ingredientes que sugiere una tarde de trabajo tranquilo con tiempo suficiente para que las cosas se hagan despacio.

—Ha llegado carta de Padua —dijo.

—Lo sé. El mensajero llegó cuando tú ya estabas en la calle.

—Galileo Galilei. El hijo del viejo.

Margherita levantó los ojos desde la olla.

—¿Qué ha hecho?

—Está mirando el cielo con un instrumento de vidrio y viendo cosas que ningún libro describe.

Margherita lo miró durante un momento con la expresión de quien está sopesando el peso de una noticia antes de decidir cómo recibirla.

—¿Y eso te parece bien o te parece peligroso?

—Las dos cosas —dijo Giulio—. Igual que lo mío.

Hubo una pausa en la que el sonido del caldo hirviendo y el ruido lejano de la calle llenaron el espacio entre ellos con esa textura de los silencios que no son incómodos sino habitados.

—Cuéntame lo del viejo —dijo Margherita. No lo había conocido. Vincenzo había muerto cinco años antes de que Margherita entrara en la vida de Giulio, y todo lo que sabía de él era lo que Giulio había dejado ver en los años de convivencia, que no era poco pero que tampoco era la figura completa.

Giulio se sentó en la silla del rincón. Había veces que contar algo en voz alta era la única manera de entender completamente lo que uno ya sabía, porque las palabras dichas tienen una calidad diferente a las palabras pensadas: más resistentes, más obligadas a sostener su propio peso sin el apoyo de las asociaciones privadas que el pensamiento silencioso permite.

—Era el hombre más inteligente que he conocido —dijo—. Y durante años creí que eso significaba que tenía las respuestas. Tardé mucho en entender que la inteligencia y las respuestas son dos cosas que a veces coinciden y a veces no. Vincenzo sabía exactamente lo que estaba mal en la música de su tiempo. Sabía diagnosticar con una precisión que todavía no he visto igualada. Pero su diagnóstico lo llevaba siempre hacia el pasado. Como si la cura para una enfermedad del presente estuviera en los libros de medicina de hace dos mil años.

—¿Y no estaba?

—La descripción estaba. El nombre de la enfermedad, la comprensión de lo que falla. Pero la medicina hay que fabricarla de nuevo, con los ingredientes que existen ahora, para el cuerpo que existe ahora. No puedes darle a alguien del siglo XVI la medicina que curaba en el siglo IV antes de Cristo y esperar que funcione igual, porque el cuerpo ha cambiado y el tiempo ha cambiado y lo que la medicina necesita llegar ha cambiado también.

Margherita escuchaba con esa atención que tenía cuando lo que escuchaba le parecía importante, que se distinguía de su atención ordinaria por una ligera inclinación de la cabeza, como si quisiera asegurarse de que el sonido llegaba desde el ángulo correcto.

—¿Y él lo sabía?

—Creo que lo sospechaba al final. Había algo en los últimos años, antes de que muriera, que era diferente. Menos certeza en las afirmaciones. Más preguntas que no terminaba de formular. —Giulio hizo una pausa—. Nunca lo habló conmigo directamente. Era el tipo de hombre que no hablaba de sus dudas con los que podían beneficiarse de ellas.

—¿Por orgullo?

—Por cuidado. Vincenzo sabía que yo tomaría sus dudas como punto de partida y no como conclusión. Y tenía razón. Es lo que he hecho.

Esa noche, mientras Margherita dormía y la casa tenía el silencio que Giulio usaba para las cosas que requerían silencio, abrió el cuaderno pequeño en la mesa de la cocina y se quedó mirando las páginas con una atención diferente a la habitual. No las miró como músico evaluando su propio trabajo. Las miró como alguien que intenta ver qué hay en ellas que viene de Vincenzo y qué hay que es solo suyo, dónde termina la enseñanza del maestro y dónde empieza la respuesta que el maestro no tuvo.

Era más difícil de separar de lo que esperaba. Las preguntas correctas que Vincenzo le había enseñado a formular estaban en cada página: *¿por qué esta melodía no llega?*, *¿qué hace el texto que la música no está haciendo?*, *¿dónde está la grieta entre el sonido y la emoción?* Esas preguntas venían del viejo músico con tanta claridad como si las hubiera escrito él mismo en los márgenes. Pero las respuestas, las soluciones específicas que Giulio había construido para cada una de esas preguntas, eran suyas en el sentido en que son suyas las cosas que se encuentran solo, sin mapa previo, por el método de equivocarse suficientes veces en la dirección suficientemente correcta.

Pasó una hora así, leyendo sin leer, viendo las páginas como se ve un paisaje que se conoce de memoria pero que la distancia

temporal hace que parezca nuevo. Y en esa hora, algo que no había articulado claramente durante los días anteriores tomó forma con la sencillez que tienen las cosas que han madurado lo suficiente.

Lo que Vincenzo le había enseñado no era la respuesta. Era la pregunta. Y la pregunta era la herencia más valiosa que un maestro puede dejar, porque las respuestas envejecen y las preguntas permanecen, cambian de forma según quien las lleva pero no pierden su filo esencial. La pregunta de Vincenzo había sido: *¿por qué la música ya no llega a nadie?* Giulio había tardado treinta años en responderla, y la respuesta que había construido no era la que Vincenzo habría dado, lo que no la hacía menos verdadera. Era la respuesta del hombre que había escuchado la pregunta en el momento preciso de su vida en que podía formularla con su propia voz.

Eso era también, Giulio lo comprendió con la quietud de las comprensiones que no sorprenden porque llevan tiempo esperando ser articuladas, lo que Galileo estaba haciendo con el telescopio. El hijo había tomado la pregunta del padre, *¿qué vemos mal y por qué?*, y la había dirigido hacia el universo en lugar de hacia la música, y con ese giro de noventa grados había encontrado respuestas que su padre no habría podido imaginar aunque las preguntas fueran las mismas en su estructura. La pregunta transmitida es la herencia verdadera. Lo que el hijo hace con ella es el único acto de gratitud que no puede fingirse.

Giulio cerró el cuaderno con la sensación de que había llegado al final de algo que había estado terminando durante años, aunque el final no tuviera la forma dramática que los finales de las obras de teatro tenían. Era un final silencioso, interior, el tipo de final que solo se reconoce como final bastante después de que ha ocurrido. Había terminado de ser el alumno de Vincenzo Galilei. No porque Vincenzo hubiera muerto, que eso había ocurrido nueve años antes, sino porque había terminado de asimilar lo que el maestro le había dado de una manera que le permitía usarlo sin necesitar defenderlo ni cuestionarlo ni llevar el peso de la deuda intelectual que los grandes maestros dejan en sus discípulos más dotados.

Ahora era libre de ser lo que el trabajo del cuaderno pequeño decía que era. La pregunta de Vincenzo había producido su respuesta. Y la respuesta era suya.

Dos semanas después, Giulio recibió otra carta, esta vez de Rinuccini, que le informaba con la brevedad del poeta que no necesita añadir contexto a lo que dice porque confía en que el destinatario lo tiene: que había noticias de Padua sobre el trabajo de Galileo Galilei y que esas noticias estaban produciendo en los círculos intelectuales de Florencia una agitación que recordaba, en su temperatura, a los años más vivos del salón de Bardi. Que los que defendían el orden establecido del conocimiento y los que querían que el conocimiento se revisara a la luz de lo que el telescopio mostraba estaban teniendo exactamente el mismo debate que Vincenzo Galilei y los contrapuntistas habían tenido veinte años antes, con los mismos argumentos de autoridad de un lado y los mismos argumentos de experiencia del otro, y que el resultado estaba también igual de abierto que entonces.

Giulio respondió a Rinuccini con una nota de tres líneas que era, para quien lo conocía, la forma más cargada de comunicación que usaba: *El padre hizo la pregunta. El hijo ha encontrado el instrumento. Nosotros debemos hacer lo mismo con la música. Cuando quieras hablar de la edición, avísame.*

La edición. Le Nuove Musiche. La colección de canciones con el prólogo que llevaba meses tomando forma en otro cuaderno, más grande que el pequeño, con la misma letra apretada pero con la conciencia de que lo que escribía en ese cuaderno estaba destinado a ser leído por ojos que él no conocería.

Aquella tarde fue a visitar la tumba de Vincenzo Galilei en la iglesia de Santa Croce, algo que no había hecho desde el entierro nueve años antes. No era devoto en el sentido litúrgico del término, pero entendía la función de los gestos rituales como nadie que haya pasado treinta años en las cortes de los Medici puede dejar de entenderla: los gestos son la forma visible de las intenciones que de otra manera serían invisibles, y a veces la visibilidad del gesto es la única manera de verificar que la intención existe.

La iglesia tenía el olor específico de Santa Croce, que era el olor de todos los grandes de Florencia enterrados allí con la misma densidad con que los siglos se acumulan en el mármol y en la piedra: Dante recordado en el cenotafio que Florencia le debía por haberlo desterrado, Michelangelo en el monumento que Vasari había diseñado con la grandiosidad apropiada para quien había pintado el techo de la Cappella Sistina, y entre los grandes y los que aspiran a ser recordados junto a los grandes, Vincenzo Galilei en una losa que era modesta sin ser anónima, con el nombre grabado y las fechas y el título de músico que era, en ese contexto, suficiente.

Giulio se quedó de pie frente a la losa durante un tiempo que no midió. No rezó, porque no era eso lo que había ido a hacer. Lo que fue a hacer era más difícil de nombrar: una conversación que no podía tener con palabras porque el interlocutor no estaba en condiciones de responder, y que tenía que tener de todas maneras porque era la única manera de cerrar algo que necesitaba cerrarse para que lo siguiente pudiera abrirse.

—Tenías razón —dijo en voz muy baja, tan baja que habría sido inaudible a tres pasos de distancia—. La música no llegaba a nadie. Y tenías razón también en que la razón por la que no llegaba era que habíamos sacrificado la palabra en el altar de la técnica. Todo eso era correcto.

Hizo una pausa. El silencio de Santa Croce a esa hora era el silencio de un espacio que ha absorbido siglos de silencio y lo devuelve en capas, como devuelve el calor un muro que ha pasado horas al sol.

—Pero la solución no estaba en los griegos. La solución estaba aquí. Estaba en nosotros, en el presente, en encontrar de nuevo lo que ellos habían encontrado en su propio presente. Lo que me enseñaste no era la respuesta. Era la pregunta. Y he tardado treinta años en entender que eso era más valioso. Que la pregunta correcta es más escasa que la respuesta correcta, porque las respuestas se construyen y las preguntas se encuentran.

No añadió nada más. Había dicho lo que había ido a decir. Salió de Santa Croce a la tarde que se cerraba con ese cielo de noviembre que en Florencia tiene una calidad de luz específica en las horas

antes de oscurecer, una luz que es casi horizontal, que llega desde el oeste rozando los tejados y produce en las fachadas de piedra un color de miel que dura veinte minutos y después desaparece sin aviso.

Caminó de vuelta hacia casa con ese color en la cara y en la ropa, y pensó en Galileo mirando el cielo desde Padua con su instrumento de vidrio, viendo lo que siempre había estado ahí. El universo no había cambiado cuando Galileo lo miró. Lo que había cambiado era el instrumento de la mirada, y con el instrumento había cambiado la capacidad de ver, y con la capacidad de ver habían cambiado las preguntas que podían hacerse sobre lo que se veía, y con las preguntas había cambiado el conocimiento, y con el conocimiento, en el largo plazo que la historia necesita para procesar sus propias revelaciones, cambiaría el mundo.

Lo mismo era verdad para la música. El universo de la emoción humana no había cambiado. Lo que Giulio había encontrado era el instrumento de la mirada, la manera de dirigir la voz hacia ese universo con la precisión que la proximidad requiere. El instrumento no era de vidrio sino de aire y de palabra y de la relación exacta entre un verso y la inflexión que lo prolonga sin traicionarlo. Pero la lógica era la misma: la herramienta correcta hace visible lo que siempre ha estado ahí pero que los instrumentos anteriores no alcanzaban a mostrar.

Vincenzo lo había sabido a su manera imperfecta y esencial. Y Giulio, que había sido su alumno más honesto precisamente porque había sido capaz de separarse de él en el momento correcto, lo llevaría a donde Vincenzo no había podido llegar. No por ser más grande, que esa no era la categoría que importaba. Sino por haber tenido el privilegio de venir después y haber sabido usar lo que venir después significa: la posibilidad de ver más lejos precisamente porque alguien se había tomado el trabajo de construir la posición desde la que se ve.

Entró en casa. Margherita a estaba en la sala con su hijastra Francesca , que había venido a visitarla, y el sonido de las dos voces llenaba el espacio con esa calidez doméstica que es el único contrapeso efectivo a la soledad de los trabajos que se hacen solos.

Giulio colgó el abrigo y se sentó a la mesa sin interrumpir la conversación, que no estaba destinada a él, y escuchó sin escuchar, dejando que el sonido de las dos voces lo envolviera con la misma naturalidad con que el agua del río envuelve las piedras del cauce.

Después de un rato, sacó el cuaderno grande del cajón donde lo guardaba. No el cuaderno pequeño de las composiciones. El otro, el que llevaba meses llenando con las palabras del prólogo que tendría que preceder a las canciones cuando fueran publicadas. Las palabras que explicaban no solo las canciones sino por qué existían, por qué eran diferentes a lo que había venido antes, qué habían resuelto que no estaba resuelto y qué dejaban pendiente para quien viniera después.

Leyó lo que había escrito en las últimas semanas con la distancia que la tarde en Santa Croce le había dado. Era bueno. Era también incompleto en un lugar específico que ahora veía con claridad: había explicado el problema y había explicado la solución, pero no había explicado la deuda. No había explicado lo que debía a Vincenzo Galilei, que era también lo que debía a todos los que habían hecho la pregunta correcta antes de que él encontrara la manera de responderla.

Tomó la pluma y escribió, en el margen del folio donde había estado trabajando la semana anterior, una sola frase que no era para el lector del prólogo sino para él mismo, para verificar que lo que iba a escribir a continuación era verdadero: *Un maestro te enseña a ver lo que está mal. Lo que ves con esos ojos ya es tuyo.*

Era suficiente. Era, de hecho, la única manera honesta de formular la relación entre lo que había recibido y lo que había construido con ello. Sin negar la deuda, sin exagerarla. Con la exactitud que las deudas verdaderas merecen: el reconocimiento preciso de lo que fue dado y de lo que se hizo con ello, que son dos cosas que pertenecen a dos personas diferentes aunque estén conectadas por el hilo de la influencia que la enseñanza produce y que nunca es una copia fiel sino siempre una transformación.

Giulio escribió durante una hora, con la concentración de las horas en que el trabajo avanza porque el pensamiento ha encontrado su cauce y no necesita forzarse, y cuando terminó releía

lo escrito sabiendo que esa noche había añadido al prólogo algo que no habría podido añadir antes de la carta de Padua y de la tarde en Santa Croce. Algo sobre la herencia intelectual como materia prima que necesita ser transformada por quien la recibe para ser útil. Algo sobre la diferencia entre imitar al maestro y continuarlo. Algo que Vincenzo habría leído con la mezcla de orgullo y desacuerdo que era la respuesta más honesta que el viejo músico podía dar a cualquier cosa, y que Giulio reconocía ahora, después de todos estos años, como la forma más alta de aprobación que Vincenzo Galilei sabía conceder.

La vela sobre la mesa se consumió hasta el extremo del soporte y Giulio la reemplazó con otra sin interrumpir el trabajo, con el gesto automático de quien ha hecho eso mismo tantas noches que ya no necesita pensar en él. Afuera, la ciudad seguía siendo la ciudad: el rumor distante del Arno, el sonido ocasional de pasos sobre el adoquín, el silencio de los edificios que han guardado demasiada historia como para ponerse ruidosos de noche.

En algún lugar de Padua, en esa misma noche o en una noche muy parecida, Galileo Galilei apuntaba un tubo de vidrio hacia el cielo y veía lo que siempre había estado ahí. El universo no se sabía observado. Las lunas de Júpiter llevaban girando desde antes de que hubiera nadie que pudiera nombrarlas, y seguirían girando mucho después de que los nombres que Galileo les daba se hubieran vuelto tan antiguos como los nombres griegos que Vincenzo usaba para los modos de la música antigua. Lo que cambiaba con la observación no era lo observado. Era el observador. Era la posibilidad de saber. Era la apertura de una puerta que una vez abierta no podía volver a cerrarse, no porque los que la habían cerrado originalmente fueran incapaces de hacerlo de nuevo, sino porque ya había alguien al otro lado que había visto lo que había al otro lado, y ese haber visto era una forma de conocimiento que no se deshace aunque se prohíba nombrarlo.

Giulio terminó de escribir, guardó el cuaderno y apagó la vela. Se quedó un momento en la oscuridad de la cocina, con el olor del pabilo recién apagado, antes de ir a la cama. La oscuridad no era incómoda. Era simplemente el estado natural de la noche, el espacio

donde las cosas que se han hecho durante el día se asientan y las que vendrán mañana esperan sin urgencia.

El padre había hecho la pregunta. El hijo había encontrado el instrumento. Y Giulio Caccini, que había sido alumno del padre sin haber sido hijo suyo, había construido su propia versión del instrumento con materiales que pertenecían al presente y no al pasado, con la voz humana y el verso italiano y la relación exacta entre los dos que hacía que la música llegara a donde debía llegar. Eso era lo que tenía entre las manos. Eso era lo que faltaba poner en el mundo con la valentía específica de quien sabe que el mundo no siempre recibe bien lo que lo obliga a ver de manera diferente.

Pero esa valentía era para mañana. Esa noche era suficiente con saber que la deuda estaba pagada, no en el sentido de haberse cancelado, sino en el único sentido en que las deudas con los maestros pueden pagarse: convirtiéndose en algo con lo que el maestro no habría podido hacer nada más, llevando la pregunta más lejos de lo que el que la formuló habría podido llevarla solo.

Capítulo 8

Escribir para quien todavía no ha nacido

Florencia, 1601-1602. La fabricación de un manifiesto.

La primera versión del prólogo la escribió en una tarde de enero de 1601, de un tirón, con la caligrafía irregular de quien escribe más deprisa de lo que la mano puede seguir porque las ideas llevan tiempo esperando y no van a esperar más. Cuando terminó, leyó lo que había escrito con la atención fría que se necesita para evaluar el propio trabajo, y lo tachó casi entero. No porque fuera falso. Sino porque era demasiado verdadero de la manera equivocada: demasiado urgente, demasiado defensivo, demasiado lleno de la energía de quien ha pasado años guardando algo y lo suelta de golpe sin haber decidido todavía qué forma quiere que tenga cuando llegue a los demás.

Se quedó mirando los tachones durante un momento. Después los arrancó y empezó de nuevo.

Eso fue en enero. Lo que siguió durante los meses que separaron ese enero del momento en que depositó el manuscrito terminado en el taller de Marescotti fue un proceso que no tenía el aspecto heroico que los procesos creativos tienen en los relatos sobre los artistas, sino el aspecto ordinario y a menudo desesperante de quien intenta que la forma exacta de lo que piensa coincida con lo que escribe, y descubre que la distancia entre el pensamiento y la escritura es siempre mayor de lo que uno recuerda de la vez anterior. Escribir, tachar, releer, escribir de nuevo. Guardar el cuaderno. No tocarlo durante días. Volver con la distancia que esos días producían y leer lo escrito como si lo hubiera escrito otro,

con la crueldad benévola del editor que corta lo que el autor no puede cortar porque el autor está demasiado dentro para ver dónde termina la idea y dónde empieza la redundancia.

El prólogo de Le Nuove Musiche no era, en sentido estricto, el texto más difícil que Giulio había escrito en su vida. Era el texto que más le costaba porque era el único en que no podía permitirse la imprecisión. Las composiciones musicales admitían la aproximación, la búsqueda, el experimento que no funciona del todo pero señala en la dirección correcta. El prólogo tenía que ser exacto, porque era el documento que explicaría las composiciones a quien no estuviera en la sala cuando se cantaran, que era todo el mundo fuera de Florencia, que era la mayoría del mundo. Era la diferencia entre la música que llega en el momento y las palabras que la sostienen después. La música desaparece cuando el sonido desaparece. Las palabras permanecen.

Eso lo llenaba de una responsabilidad específica que la composición musical no tenía: la responsabilidad de la permanencia. Lo que escribiera en ese prólogo seguiría siendo leído cuando él no estuviera para explicarlo, cuando los que lo cuestionaran no pudieran preguntarle qué quiso decir y él no pudiera responder. Las palabras tendrían que defenderse solas, con la sola fuerza de su precisión y su honestidad, ante lectores que Giulio no podía imaginar porque todavía no habían nacido todos.

Escribir para quien todavía no ha nacido era, lo sabía, el único acto de valentía que el arte verdadero requiere. El resto era técnica, que también importaba, pero que no era suficiente.

La ciudad afuera seguía su curso con la indiferencia característica de las ciudades que han existido demasiado tiempo como para que ningún proyecto individual las perturbe. Fernando I llevaba meses enfermo con esa enfermedad que los médicos rodeaban de términos evasivos y que la corte interpretaba, con la precisión específica de los entornos del poder para calibrar la gravedad de las situaciones que los afectan directamente, como el final de una era, cuyo desenlace inevitable se cumpliría en 1609. No el final de los Medici, que tenían profundidad dinástica suficiente como para sobrevivir a cualquier duque concreto, sino el final de la

manera específica en que ese duque concreto había organizado el arte y la política en torno a sí mismo durante catorce años. Lo que vendría después con Cosimo II, que tenía diecinueve años y la mirada de quien todavía no sabe completamente el peso de lo que está a punto de recibir, era todavía incierto en sus formas aunque previsible en su dirección general.

Esa incertidumbre era el único espacio que Giulio tenía para actuar. No porque el nuevo gobierno fuera a ser más favorable a lo que él estaba preparando, que no tenía manera de saberlo, sino porque los períodos de transición tienen una cualidad específica de distracción política que es, para quien sabe aprovecharlo, la única forma de invisibilidad disponible en los sistemas de patronazgo donde la visibilidad es siempre controlada. Cavalieri y los otros gestores de la cultura de corte estaban mirando hacia el palacio, evaluando las nuevas lealtades, reposicionando sus propias alianzas en previsión del cambio. No miraban hacia la Via dei Servi, donde un músico de corte de cincuenta años pasaba tardes en el taller de un impresor revisando las galeradas de un libro que nadie les había encargado.

Marescotti era un hombre que entendía su oficio con la seriedad de quien sabe que los libros son objetos que sobreviven a sus impresores y que esa supervivencia tiene sus propias responsabilidades. Era delgado, con los dedos permanentemente manchados de tinta de una manera que era ya parte de su fisonomía natural, como son parte de la fisonomía del marinero el sol en la cara y la sal en las manos. Había impreso libros de música antes, colecciones de madrigales y de motetes, catálogos de piezas devocionales para el mercado de las iglesias y los monasterios. Pero Le Nuove Musiche era diferente de lo que había impreso antes, y lo sabía, aunque no tuviera las palabras técnicas para decir exactamente en qué consistía la diferencia.

Lo que tenía era el instinto del artesano que reconoce cuando algo está fuera de lo habitual aunque no sepa clasificarlo. Lo reconocía en la manera en que Giulio revisaba cada página, en la atención que ponía no solo en las notas sino en los espacios entre las notas, en la relación visual entre el pentagrama y el texto que se

imprimía debajo, que en las colecciones ordinarias era una cuestión de convención tipográfica y en este libro era una cuestión que Giulio trataba con la seriedad de un arquitecto que supervisa la relación entre un arco y la columna que lo sostiene.

—¿Cuántos ejemplares? —le había preguntado Marescotti la primera tarde que Giulio llegó con el manuscrito terminado y lo depositó sobre la mesa del taller con la misma mezcla de alivio y vértigo con que se deposita algo que se ha llevado mucho tiempo.

—Los que creas que pueden venderse —dijo Giulio.

Marescotti lo miró con la expresión de quien espera una respuesta más concreta.

—Tengo que saber si esto es un libro de uso o un libro de lectura. Un libro de uso lo compran los músicos para las canciones. Un libro de lectura lo compra quien quiere entender lo que está pasando en la música. Son mercados distintos.

—Es las dos cosas.

—Eso es lo más difícil de vender —dijo Marescotti, con la franqueza comercial de quien ha aprendido que la verdad incómoda dicha a tiempo evita problemas más incómodos después—. Lo que es las dos cosas tiene que convencer al músico de que el prólogo no le estorba y al intelectual de que las canciones no son decoración. Eso requiere que tanto el prólogo como las canciones sean tan buenos que el otro elemento les dé crédito en lugar de quitárselo.

—Sí —dijo Giulio.

—¿Y son tan buenos?

Giulio lo miró sin responder inmediatamente, con esa pausa que tiene la forma del reconocimiento de que la pregunta merece una respuesta exacta y no una respuesta cómoda.

—Las canciones, sí —dijo—. El prólogo, creo que sí. Depende de si soy capaz de escribirlo de manera que quien no esté de acuerdo con lo que digo tenga que argumentar contra el argumento y no pueda simplemente ignorarlo.

Marescotti asintió con la seriedad del hombre que ha decidido que el proyecto merece su esfuerzo aunque no esté seguro todavía de que merezca su dinero.

—¿Cuándo estaría listo el prólogo?

—Cuando esté listo.

Era, y los dos lo sabían, la única respuesta posible. Las únicas cosas que llevan el tiempo que llevan son las cosas que no pueden terminarse antes de estar terminadas, y el prólogo de Le Nuove Musiche era una de ellas.

La escena que Giulio recordaría durante años de todo ese período, la que se instalaría en su memoria con la nitidez de las experiencias que ocurren en el punto exacto donde la decisión se vuelve irreversible, no fue ninguno de los momentos de escritura solitaria ni los días con Marescotti en el taller. Fue una tarde de octubre de 1601, cuando Rinuccini y tres músicos más de la ciudad se reunieron en casa de Giulio para escuchar lo que había escrito.

No era una presentación formal. Giulio no había convocado una audiencia. Lo que había hecho era decirle a Rinuccini, en la conversación más breve de todas las que habían tenido en años, que el prólogo estaba en un punto donde necesitaba ser leído en voz alta ante alguien que no fuera él mismo, porque las palabras que no han sido dichas ante nadie tienen todavía la posibilidad de seguir siendo corregidas indefinidamente, y había llegado el momento de que esa posibilidad se cerrara. Rinuccini había llegado con Jacopo Corsi, que seguía siendo el hombre de los proyectos que nadie más se atrevía a financiar, y con dos músicos cuyo criterio Giulio respetaba por razones diferentes: uno por su experiencia en la práctica de la música de corte, otro por su formación teórica que lo hacía capaz de evaluar el argumento intelectual con la misma atención con que evaluaba la música.

La sala estaba calentada por una chimenea que Margherita había encendido esa tarde con una generosidad de leña que era su manera de hacer visible el apoyo que no expresaba en palabras, porque había aprendido en los años de convivencia que los momentos en que Giulio necesitaba sostén externo eran exactamente los momentos en que pedirle que lo nombrara lo habría distraído de lo que necesitaba hacer. Los cuatro hombres estaban sentados en una disposición que no era ni formal ni completamente informal: suficientemente cómodos como para escuchar sin la

tensión de la ocasión ceremonial, suficientemente atentos como para que Giulio supiera que lo que dijera sería evaluado con seriedad.

Giulio leyó el prólogo. No de pie ni desde ninguna posición que sugiriera actuación. Sentado en su propia silla, con el cuaderno sobre las rodillas, con la voz de quien lee algo que ha escrito para ser dicho, que tiene en su estructura la cadencia del pensamiento articulado y no la cadencia de la prosa decorativa.

El prólogo comenzaba con una afirmación que era, en el contexto de la teoría musical del siglo XVI, una provocación calculada: que el estilo vocal que él proponía no imitaba el hablar ordinario sino que lo superaba al encontrar en las inflexiones naturales del lenguaje hablado la fuente de una expresividad que la polifonía había perdido precisamente por alejarse de esa fuente. Que la melodia expresiva, la que seguía el movimiento del texto con la atención de quien escucha de verdad a quien le habla, producía en el oyente una experiencia que no era la experiencia del asombro técnico sino la del reconocimiento: la sensación de que lo que escucha es verdadero de la misma manera en que es verdadero el dolor o la alegría propios.

Continuaba con una crítica de la polifonía que era más precisa que cualquier crítica que Vincenzo Galilei había escrito en el Dialogo, no porque Giulio tuviera mayor inteligencia teórica sino porque tenía algo que Vincenzo no había tenido: treinta años de práctica como cantor en las cortes de los Medici, treinta años de haber sido el instrumento que el poder necesitaba, treinta años de escuchar la diferencia entre la música que impresionaba y la música que llegaba. La crítica no era abstracta. Estaba fundada en la experiencia específica de un músico que había cantado miles de veces ante audiencias que habían aplaudido sin ser conmovidas.

Y terminaba con la propuesta, que era también una defensa y también una declaración: que la voz humana, sola sobre el mínimo acompañamiento necesario, siguiendo el ritmo y el acento del verso con la libertad de quien habla de lo que siente y no de lo que le han dicho que sienta, era capaz de producir en quien la escucha algo que la música de cuatro, seis, ocho voces perfectamente entretejidas no podía producir precisamente por su perfección: el contacto directo,

sin intermediario técnico, entre lo que el texto dice y lo que el oyente reconoce en su propio interior.

Cuando terminó de leer, el silencio que siguió tenía una textura diferente al silencio de los ensayos o al silencio que Giulio había aprendido a leer en las reuniones de la Camerata. Era el silencio de cuatro personas que están procesando algo que han recibido con la atención completa y que todavía no han decidido qué decir porque lo que han escuchado ha llegado antes que las palabras que podrían responderle.

Fue Rinuccini quien habló primero. No con la inmediatez de quien ha tenido la respuesta preparada mientras escuchaba, sino con la lentitud de quien ha esperado a que el pensamiento tome su forma antes de ponerlo en palabras.

—Vas demasiado lejos con los contrapuntistas —dijo—. La crítica es correcta, pero la manera en que la formulas no deja espacio para quien quisiera estar de acuerdo contigo en el argumento sin tener que traicionar a sus colegas. Estás pidiendo que elijan.

—Lo estoy pidiendo —dijo Giulio.

—Eso reducirá el número de quienes te apoyen abiertamente.

—Y aumentará el número de quienes tengan que responder. Una crítica que no obliga a responder no es una crítica. Es una preferencia.

Rinuccini aceptó esto con la expresión de quien reconoce un argumento que no puede derribar aunque tampoco lo convenza del todo.

Corsi habló después, con la voz de quien ha financiado proyectos arriesgados durante suficientes años como para tener criterio sobre el riesgo.

—El prólogo es más largo que cualquier prólogo de colección musical que se haya publicado. Los compradores que quieren las canciones van a encontrar la teoría como obstáculo antes de llegar a lo que quieren. Y los que quieren la teoría van a preguntarse si la colección de canciones es necesaria o si el argumento podría sostenerse solo.

—El argumento sin las canciones es filosofía —dijo Giulio—. Las canciones sin el argumento son música de corte. Necesitan estar juntas porque lo que una demuestra en sonido la otra lo explica en palabras, y la demostración y la explicación se sostienen mutuamente de una manera que ninguna de las dos puede sostenerse sola.

—¿Puede el lector entender esa relación sin que se la expliques?

—Si no puede, significa que el prólogo no ha hecho su trabajo. No que haya que acortarlo.

El tercero de los presentes, el músico de formación teórica, había estado escuchando sin hablar desde el principio, y cuando habló fue con la precisión específica de quien ha esperado para asegurarse de que dice exactamente lo que quiere decir y no algo aproximado.

—Hay un párrafo en la parte central, donde describes la diferencia entre el ornamento que embellece y el ornamento que expresa, donde la distinción es correcta pero la terminología que usas no está establecida todavía. Estás usando palabras que tú mismo has inventado para describir prácticas que todavía no tienen nombre. Eso puede parecer imprecisión a quien no sepa de qué estás hablando, aunque sea exactamente lo contrario.

—¿Y cómo se resuelve?

—Con un ejemplo musical. Si muestras en una sola frase cantada lo que la teoría dice, el lector que tiene oídos entiende. El que no tiene oídos no entenderá de todas maneras.

Era el mejor comentario que había escuchado esa tarde, porque era el que señalaba con mayor precisión el único punto donde el prólogo todavía tenía un trabajo que hacer que no había hecho. Giulio lo anotó en el margen del cuaderno con la letra que usaba para las notas que no iban a olvidarse pero que necesitaban ser recordadas en el lugar correcto.

El cuarto hombre, el músico de experiencia práctica, había escuchado el prólogo con la expresión de quien está evaluando no el argumento sino sus consecuencias, y cuando habló fue con la directitud de quien ha decidido que la cortesía es un recurso limitado mejor guardado para las ocasiones que lo merecen más.

—Cavalieri va a leer esto como un ataque personal.

—Cavalieri puede leerlo como quiera —dijo Giulio.

—No te ayudará en la corte.

—Probablemente no.

—¿Y te importa?

Giulio lo miró durante un momento.

—Me importará más no haberlo publicado dentro de diez años que haberlo publicado ahora con todas las consecuencias que tenga. Las consecuencias son temporales. Lo que uno no dice cuando puede decirlo es permanente.

Nadie respondió a esto. Era el tipo de afirmación que cierra una conversación no porque sea irrebatible sino porque señala el lugar donde el argumento deja de ser sobre la cosa y empieza a ser sobre la persona que la dice, y en ese lugar cada uno tiene que decidir por sí mismo si el precio vale el resultado.

La reunión terminó sin que nadie le dijera que no publicara. Era, Giulio lo comprendió caminando hacia la puerta con los cuatro después de que Margherita sirviera algo caliente que nadie rechazó, la única forma de aprobación que esa tarde podía producir. No la aprobación del entusiasmo colectivo, que habría sido sospechosa por su unanimidad, sino la aprobación que resulta de la ausencia de razones suficientes para no hacerlo. Todos habían señalado los riesgos. Nadie había encontrado un argumento que pesara más que el argumento de Giulio a favor de hacerlo.

Al día siguiente, Giulio fue al estudio de su casa con el cuaderno y trabajó durante cuatro horas en el párrafo de la terminología que el teórico había señalado. Lo reescribió tres veces, incorporó el ejemplo musical que le habían recomendado, leyó el resultado en voz alta con la atención de quien evalúa si lo que dice en palabras corresponde a lo que escucha en sonido. No era perfecto todavía. Era más honesto que la versión anterior, que era mejor que la perfección en el sentido de que la honestidad deja menos espacio para el malentendido deliberado que la perfección retórica.

El trabajo continuó durante las semanas siguientes con una intensidad que tenía algo de urgencia sin tener la ansiedad de la urgencia, que era la diferencia entre el trabajo que se hace porque

hay algo que decir y el trabajo que se hace porque hay un plazo que cumplir. Giulio no tenía plazo. Se lo había puesto él mismo con la única presión que respetaba como genuina: la presión de saber que lo que tardara más tiempo en publicarse era tiempo que el mundo tardaba más en poder responderle, y que la respuesta del mundo, incluida la respuesta adversa, era la única verificación real de que el trabajo había salido del espacio protegido de la convicción privada.

Cavalieri llegó una tarde de noviembre con la misma puntualidad con que siempre llegaba cuando quería demostrar que sabía lo que ocurría antes de que ocurriera. Traía consigo al secretario que usaba para las comunicaciones que requerían testigo, y eso solo ya decía algo sobre la naturaleza de la visita antes de que nadie abriera la boca.

Giulio lo recibió en la sala de entrada con la misma cortesía de siempre, que a estas alturas de sus vidas respectivas tenía el peso de una tradición más que el calor de ningún sentimiento. Cavalieri se sentó. El secretario permaneció de pie junto a la puerta con la discreción de los instrumentos humanos del poder, que aprenden a hacerse invisibles cuando la situación los requiere presentes.

—He sabido que estás trabajando con Marescotti —dijo Cavalieri, sin preámbulo, porque los preámbulos son para las conversaciones donde la posición de ambos interlocutores no está completamente clara y en esta lo estaba perfectamente.

—Estoy publicando una colección —dijo Giulio.

—Con un prólogo.

—Con un prólogo.

—¿Un prólogo sobre qué?

—Sobre la música que contiene la colección. Sobre por qué está escrita de la manera en que está escrita.

Cavalieri asintió con la lentitud de quien está calibrando exactamente cuánta información quiere mostrar que tiene antes de mostrar lo que quiere con ella.

—¿Mencionas el nombre del duque?

—Le dedico la colección al duque.

—¿Y el prólogo critica la polifonía?

—El prólogo propone una alternativa a la polifonía. La crítica está implícita en la propuesta.

Cavalieri miró a Giulio durante un momento con la expresión de alguien que está evaluando no una situación sino una persona, con los años de conocimiento mutuo como contexto de esa evaluación, intentando determinar si lo que tiene delante es un hombre que ha perdido el cálculo o un hombre que ha decidido que el cálculo ya no es la categoría que importa.

—Los que tienen amigos entre los contrapuntistas en Roma van a tomar el prólogo como una declaración de guerra —dijo.

—Es posible.

—Y los que están esperando un cambio de clima en la corte con la llegada de Cosimo van a leerlo como una apuesta sobre el futuro del gusto musical.

—También es posible.

—¿Sabes lo que estás haciendo?

Era la pregunta que nadie en la corte le había hecho con esa directitud, con ese despojamiento de cualquier subtexto político o estratégico, dirigida a lo personal de la decisión antes que a sus consecuencias institucionales. Giulio reconoció en esa pregunta el único momento de honestidad genuina que Cavalieri le había ofrecido en veinte años de relación, y respondió con la misma moneda.

—Sé lo que estoy haciendo —dijo—. Sé también que no hacerlo sería más costoso, aunque el coste no fuera visible de la misma manera.

Cavalieri guardó silencio. Era el silencio de quien ha escuchado algo que no puede refutar y que tampoco puede aprobar completamente porque la aprobación lo comprometería en una dirección que todavía no está seguro de querer tomar. Después de un momento dijo, con una voz que había bajado ligeramente del tono administrativo al que era habitual en él:

—Asegúrate de que las canciones sean tan buenas como el prólogo dice que son.

Era lo más parecido a una bendición que Cavalieri podía dar. Giulio lo reconoció como tal.

—Lo son —dijo.

Cavalieri se levantó, el secretario abrió la puerta, y los dos salieron sin más ceremonia que la que había acompañado la entrada. Giulio se quedó de pie en la sala de entrada durante un momento después de que se cerrara la puerta, con el silencio de la casa envolviéndolo de nuevo, y pensó que esa visita había sido, a su manera oblicua y nunca explícita, exactamente lo que necesitaba: la confirmación de que lo que estaba haciendo era suficientemente visible como para que quienes administraban la cultura de la corte tuvieran que tomar posición respecto a ello, aunque la posición que tomaran fuera tan equívoca como la de Cavalieri, que era simultáneamente advertencia y permiso sin ser del todo ninguna de las dos cosas.

Los meses que siguieron hasta que el manuscrito estuvo en manos de Marescotti en su forma definitiva fueron los meses en que Giulio comprendió algo sobre la escritura que no había comprendido completamente antes, a pesar de llevar años escribiendo en cuadernos de manera intermitente. Comprendió que los textos que importan no se terminan cuando el autor deja de escribirlos. Se terminan cuando el autor deja de necesitar seguir cambiando lo que ha escrito. Y esa cesación de la necesidad de cambio no llega cuando el texto es perfecto, que es una ilusión, sino cuando el texto es exactamente lo que el autor puede hacer con la honestidad que tiene disponible en ese momento de su vida, sin que ninguna corrección adicional lo hiciera más verdadero sino simplemente diferente.

Ese momento llegó una tarde de enero de 1602, sin anunciarse, mientras Giulio releía por enésima vez el párrafo final del prólogo, donde describía lo que esperaba que la música que proponía pudiera hacer en quien la escuchara: llegar al lugar donde las palabras sin música no llegan y donde la música sin palabras se extravía, ese espacio interior donde la emoción vive antes de que la inteligencia la procese y la clasifique y decida qué hacer con ella. Leyó el párrafo, lo cerró, y supo que no iba a cambiarlo más. No porque fuera lo mejor que podría haberse escrito. Sino porque era lo más honesto que él podía escribirlo.

Lo llevó a Marescotti al día siguiente.

El proceso de impresión llevó semanas que fueron, para Giulio, un tipo de espera diferente a cualquier espera que hubiera conocido. No la espera de quien no sabe lo que viene, sino la espera de quien sabe exactamente lo que viene y no puede hacer nada para acelerarlo ni para detenerlo, que es la forma más pura de la espera y también la más incómoda. Las visitas al taller para revisar las galeradas tenían una calidad de verificación constante que era simultáneamente necesaria y agotadora: cada página revisada era una oportunidad de encontrar un error que corregir, y cada error corregido era también una oportunidad de corregir lo que no era error sino convicción, de suavizar lo que había decidido no suavizar, de añadir matices que habría añadido si hubiera tenido seis meses más. Giulio resistió esa tentación con la disciplina de quien ha aprendido que el mejor enemigo del trabajo terminado es el trabajador que no puede dejar de trabajar en él.

Hubo una tarde, la penúltima antes de que los pliegos estuvieran listos para ser encuadernados, en que Marescotti le señaló una errata en el prólogo: una palabra mal compuesta por el tipógrafo que cambiaba ligeramente el sentido de una frase. La corrección era técnica, no era una decisión creativa, y sin embargo Giulio la sostuvo en la mano como si tuviera peso, mirando las letras del original y las letras de la errata y la diferencia entre las dos que era de una sola letra pero que entre la letra equivocada y la correcta había la diferencia entre decir que la música expresiva comunica la emoción del texto y decir que la music expresiva amplifica la emoción del texto. Comunicar y amplificar. Dos verbos que se parecen y que no son lo mismo, porque comunicar supone que la emoción existe en el texto y la música la traslada al oyente, mientras que amplificar supone que la emoción existe en algún otro lugar, en el intérprete quizás, y la música la hace más grande.

Era comunicar. Siempre había sido comunicar. La emoción estaba en la relación entre el verso y quien lo escucha, y la música era el vehículo de esa relación, no su fuente ni su amplificador. Giulio corrigió la errata y se fue a casa con la sensación de que incluso los errores tipográficos eran, en las últimas semanas antes de la

publicación, oportunidades para verificar que lo que había escrito era efectivamente lo que pensaba.

La noche antes de que el taller de Marescotti le entregaran los primeros ejemplares encuadernados, Giulio no durmió. No por ansiedad, aunque la ansiedad también estaba presente, sino porque el estado de quien está a punto de hacer algo irreversible tiene una cualidad de vigilia que el cuerpo reconoce como diferente al insomnio ordinario. Es la vigilia de quien está en el umbral de algo, que es siempre una posición incómoda porque el umbral no es ni un lado ni el otro sino exactamente el espacio entre los dos, donde lo que ha sido y lo que será tienen la misma presencia simultánea.

Giulio pasó esas horas en la cocina, no escribiendo, no revisando nada, sino simplemente presente en el silencio de la casa con una vela encendida que fue consumiéndose con la regularidad de las cosas que no tienen prisa. Pensó en Vincenzo Galilei, que había muerto sin ver nada de lo que estaba a punto de poner en el mundo. Pensó en Galileo apuntando el telescopio al cielo desde Padua y viendo lo que siempre había estado ahí. Pensó en la escena del mensajero en la Euridice de Peri y en la palabra morta que Peri había pasado sin detenerse y que él habría sostenido el tiempo necesario para que la muerte fuera lo que era. Pensó en el salón de Bardi y en la primera vez que había cantado algo que no era de ninguna pieza y los presentes se habían quedado en silencio con esa textura que era diferente al silencio habitual de las reuniones. Pensó en la Cappella Sistina y en el papa Pío IV asintiendo con la cabeza con el ritmo controlado de quien quiere demostrar que aprecia sin demostrar que se ha emocionado. Pensó en la ladera de la colina toscana en primavera donde había cantado treinta segundos para nadie y había descubierto que había dos voces en el mismo cuerpo.

Todo eso estaba en Le Nuove Musiche. No como dato biográfico, no como narración de la propia vida, sino como la acumulación de todo lo aprendido convertida en propuesta musical, en sistema de relaciones entre el verso y la melodía que era a la vez una descripción de lo que había encontrado y una instrucción para que otros pudieran encontrarlo también. El libro era, en ese sentido,

la forma que una vida entera de búsqueda podía tomar cuando llegaba el momento de dejar de buscar y empezar a decir.

La vela se apagó sola en algún momento antes del amanecer. Giulio no la reemplazó. Se quedó en la oscuridad durante un rato, escuchando el silencio de la casa y el ruido muy leve del Arno que llegaba desde las calles, y pensó que mañana, cuando tuviera el libro en las manos, no sabría exactamente qué sentir porque lo que se siente en el momento en que algo irreversible ocurre no se parece a lo que uno imagina que sentirá. Lo que uno imagina es claridad. Lo que llega es algo más parecido a la quietud de quien ha terminado de hacer algo y todavía no sabe si importará, pero sabe que importar o no importar ya no depende de él.

Eso era suficiente. Era, de hecho, la única forma en que podía serlo.

Capítulo 9

El silencio que precede al ruido

Florencia y Roma, 1602. Lo que ocurre cuando el mundo recibe lo que no esperaba.

Durante las primeras dos semanas después de que el taller de Marescotti distribuyera los ejemplares, no llegó nada.

No silencio en el sentido de ausencia: la vida ordinaria de la corte continuaba con la maquinaria habitual de sus protocolos, los encargos menores seguían llegando, Cavalieri seguía moviéndose por los pasillos del palazzo con la ecuanimidad de quien ha decidido que lo que no puede controlar directamente se controla mejor ignorándolo. Pero no llegó ninguna respuesta al libro. Ninguna carta de músicos o intelectuales. Ningún comentario de los colegas de corte que hubieran recibido un ejemplar. Ninguna reacción de los contrapuntistas romanos a los que el prólogo había lanzado su desafío más explícito. Nada que indicara que el mundo había notado lo que Giulio había puesto en él.

El hijo mayor, Cristófano Marescotti lo informaba de las ventas con la regularidad seca de los hombres de negocios que separan los resultados comerciales de cualquier otro tipo de valoración, porque mezclarlos lo habría convertido en mal comerciante sin convertirlo necesariamente en buen crítico. En Florencia, los ejemplares habían salido con la velocidad modesta de lo que se vende principalmente por el nombre del autor y por la calidad de la encuadernación, que el taller Marescotti había cuidado por encima de lo que el presupuesto recomendaba porque tenía el sello del artesano que sabe que el objeto bien hecho vende mejor que el objeto correctamente hecho. Hacia Venecia habían ido veinte ejemplares con el librero que pasaba por Florencia dos veces al mes. Hacia Roma, quince. Hacia Mantua, cinco.

Giulio recibía estos números con la atención que merecían y con una dificultad creciente para saber qué significaban. Los números decían que el libro existía en el mundo, que había cruzado las fronteras de la ciudad donde había sido impreso y se movía hacia lugares donde Giulio no estaba. Pero los números no decían nada sobre lo que el libro hacía en esos lugares, sobre si alguien lo abría y lo leía o lo dejaba en una estantería después de mirar la portada, sobre si el prólogo llegaba a manos de alguien que lo leyera con la hostilidad de quien se siente atacado o con la atención de quien reconoce en él la articulación de una insatisfacción que había llevado años sintiendo sin poder nombrarla.

Esa incertidumbre tenía una textura diferente a la incertidumbre de la composición, donde el trabajo en progreso tiene siempre la posibilidad de ser corregido al día siguiente. Esta era la incertidumbre de lo irreversible, de lo que ya ha salido del espacio donde puedes controlarlo y vive ahora en el espacio de los demás, que es inaccesible por definición. Las ciudades que no has visitado tienen sus propias reglas de recepción que tú no conoces. Los lectores que no conoces evalúan con criterios que no puedes anticipar. El libro que has escrito para quien todavía no ha nacido tiene que sobrevivir también en manos de quien ya existe y puede encontrarlo incomprensible o amenazante o simplemente irrelevante.

Giulio lo sabía. Lo había sabido antes de publicarlo, y haber sabido no hacía que esperar fuera más fácil, solo más honesto.

Fue a ver a los impresores de Marescotti una mañana de la segunda semana, no porque tuviera nada concreto que pedirles sino porque la necesidad de estar en el lugar donde el libro había tomado su forma física era más fuerte que cualquier justificación racional. El taller olía a lo de siempre: tinta, papel húmedo, el barniz que los tipógrafos usaban sobre las formas de imprenta con una regularidad que hacía que el olor fuera ya parte del espacio tanto como las paredes. Marescotti había fallecido ya y los herederos estaban trabajando en otra cosa, un libro de sermones que un prior dominico le había encargado con la urgencia de quien cree que sus palabras tienen valor de perecedero.

—¿Ha habido algo? —preguntó Giulio, que había aprendido en el trato con los Marescotti que la directitud era más eficiente que cualquier rodeo.

Cristofano Marescotti levantó los ojos del pliego que revisaba.

—Una carta de un librero de Roma —dijo—. Pide diez ejemplares más. Los que envié ya están vendidos.

Giulio procesó esto. Roma. Los diez ejemplares originales habían llegado a Roma y habían sido comprados con suficiente rapidez como para que el librero romano pidiera más dentro de las dos primeras semanas. Eso no decía nada sobre lo que los compradores pensaban del libro, pero sí decía algo sobre la velocidad con que el nombre de Caccini circulaba en Roma, sobre el interés que el proyecto despertaba aunque todavía no hubiera producido respuesta articulada.

—Envíale veinte —dijo Giulio.

El impresor anotó algo en el margen de lo que estaba leyendo con la naturalidad de quien acostumbra a tomar notas en los márgenes de todo.

—¿Sabes qué están comprando? —preguntó, con la curiosidad genuina del impresor que conoce perfectamente el mercado de lo que produce pero que ante este libro específico tenía la sensación de que las categorías habituales no se aplicaban del todo.

—No exactamente —dijo Giulio—. Pero en Roma los que conocen la música saben lo que hay en el prólogo antes de abrirlo, porque las ideas circulan antes que los libros. Compran para confirmar lo que ya han oído.

—¿Y los que no conocen la música?

—Compran las canciones. —Hizo una pausa—. Y algunos leerán el prólogo sin entenderlo del todo y lo recordarán años después, cuando alguien les explique lo que estaban leyendo.

El hijo mayor de Marescotti lo miró con la expresión del muchacho pragmático que encuentra una observación más larga de lo esperado pero no del todo inútil.

—¿Quieres que prepare otra tirada antes de que lleguen más pedidos?

—No todavía. Espera a saber lo que dice la gente cuando lo haya leído.

Eso era lo que faltaba. El libro podía venderse. Lo que todavía no había ocurrido era que hablara, que produjera en alguien la respuesta que solo producen los libros que han llegado a algún lugar interior y no simplemente a las estanterías.

La respuesta llegaría antes de lo que Giulio habría estimado. Lo que no llegó del modo en que lo había imaginado durante los años en que el libro era todavía solo una intención.

Los adversarios llegaron primero.

No llegaron de manera frontal. La hostilidad en los sistemas de corte tiene su propia elegancia, que es la elegancia del agua que encuentra los bordes en lugar de atacar el centro: rodea, filtra, penetra por las grietas antes de que alguien haya tenido tiempo de identificarlas como grietas. Lo primero que Giulio notó fue que ciertos nombres habituales en las veladas musicales de la corte comenzaban a organizarse en fechas que coincidían con las suyas con una regularidad que no podía ser casual. Las funciones menores que Cavalieri asignaba entre los músicos de la plantilla empezaron a incluir piezas específicamente elegidas del repertorio polifónico de los compositores del siglo anterior: Palestrina, Lasso, Willaert. Nombres grandes, cuya sola presencia en un programa era una afirmación de autoridad. No había discurso. No había debate. Solo la presencia insistente del repertorio que el prólogo de Le Nuove Musiche había cuestionado, ofrecida como contraargumento implícito que no necesitaba formularse en palabras porque la música misma era el argumento.

Giulio asistió a dos de esas veladas en el mes de marzo, por razones de obligación de corte que Cavalieri conocía perfectamente y que hacían imposible declinar sin una explicación que habría sido peor que la asistencia. Se sentó en el lugar que le correspondía, escuchó con la atención que el repertorio merecía, porque el repertorio la merecía independientemente de para qué estuviera siendo usado en ese momento, y al final de cada velada hizo los comentarios apropiados a las personas apropiadas con la misma

habilidad de años que le permitía decir exactamente lo necesario sin decir nada que pudiera ser usado en su contra.

Lo que observó en esas veladas no era lo que habría observado antes de publicar Le Nuove Musiche. Antes, la polifonía de Palestrina era para él un argumento de lo que estaba equivocado en la música de su tiempo. Después de escribir el prólogo, después de haber articulado completamente lo que creía y por qué lo creía y haber puesto esa articulación en el mundo, la polifonía de Palestrina seguía siendo para él lo que había sido en términos técnicos y teóricos. Pero algo en la experiencia de escucharla había cambiado.

Había hermosura en ella. Una hermosura específica que no desaparecía por haber escrito que era insuficiente para lo que la música podía hacer. Los motetes de Palestrina tenían una arquitectura que no era menos admirable porque Giulio hubiera pasado treinta años convenciéndose de que la arquitectura no era el instrumento correcto para el problema que la música tenía que resolver. Era hermosa de la manera en que es hermosa una catedral: producía en quien la escuchaba una respuesta estética que era real, que no podía ser simplemente ignorada o declarada ilusoria por el hecho de que hubiera otro tipo de respuesta que le parecía más importante.

La tercera velada de esa serie de veladas polifónicas fue en el Palazzo Vecchio, en una sala que Giulio conocía desde hacía más de veinte años pero que esa noche tenía una calidad de luz diferente, posiblemente por la posición de las antorchas que alguien había cambiado respecto a las otras veces. La pieza principal era un motete de Lasso que el coro de la capilla ducal ejecutó con una precisión que era el resultado de años de trabajo conjunto: esa manera que tienen los coros entrenados de respirar como si fueran un solo organismo, de anticipar el gesto del director antes de que ocurra porque han aprendido a leer la música desde el interior de la colectividad.

Giulio escuchó. Escuchó de verdad, sin la pantalla del análisis que a veces usaba como protección contra la experiencia directa de la música que cuestionaba. Y lo que sintió fue algo que tardó en reconocer porque no esperaba sentirlo en ese contexto: una forma

de nostalgia. No por la polifonía en sí misma, que no era su forma y nunca lo había sido del todo. Sino por lo que la polifonía representaba en términos de una manera de estar en el mundo que era diferente a la suya: una manera colectiva, donde la belleza emergía del tejido de muchas voces y no podía existir sin ese tejido, donde el individuo era parte de algo que lo excedía y encontraba en esa excedencia una forma de grandeza que la voz sola, por más que llegara más hondo, no podía reproducir.

Era hermoso también. De otra manera. Y lo que Giulio sintió escuchando ese motete de Lasso en la sala del Palazzo Vecchio fue lo que siente quien ha ganado algo importante y en el momento de ganar descubre que lo que ha dejado atrás también era importante, aunque dejarlo atrás fuera necesario, aunque el camino no pudiera haberse recorrido sin dejarlo.

No era arrepentimiento. Era algo más complejo y más honesto: la ambivalencia de quien ha hecho una elección verdadera, que es siempre la ambivalencia de quien sabe que todas las elecciones verdaderas cuestan algo, y que el coste no desaparece por haber elegido correctamente.

Fue en la cuarta semana de marzo cuando llegó la primera carta que importaba.

No era de Roma, donde Giulio habría esperado la primera respuesta. Era de Mantua. La escritura era la de un secretario, de esas manos anónimas que copian la voluntad de otro, y el tono era el de quien transmite información de manera oficial aunque el contenido no fuera el tipo de información que normalmente circula por los canales oficiales. Decía que el señor Claudio Monteverdi, al servicio de los Gonzaga en Mantua, había leído el prólogo de Le Nuove Musiche con el interés que merecía y había encontrado en él la formulación más precisa que conocía de lo que el drama en música podía aspirar a ser, que era algo diferente a lo que hasta ese momento había sido. Que el señor Monteverdi había compartido el libro con el duque Vincenzo Gonzaga, que había preguntado si el señor Caccini estaría dispuesto a visitar Mantua en algún momento del año siguiente para conversar sobre los proyectos musicales que la corte de los Gonzaga tenía en preparación.

Giulio leyó la carta dos veces. Después la dejó sobre la mesa de la cocina y se fue a buscar a Margherita, que estaba en el jardín pequeño trasero cortando las hierbas medicinales que cultivaba con la dedicación silenciosa de los trabajos que no piden reconocimiento porque su resultado es suficientemente visible en sí mismo.

—Ha llegado una carta de Mantua —dijo.

Margherita no levantó los ojos de las hierbas inmediatamente. Cuando lo hizo, su expresión era la de quien estaba esperando noticias de algún tipo y tiene que calibrar cuáles son antes de saber cómo recibirlas.

—¿De quién?

—De Monteverdi. Por mediación del duque Gonzaga.

Margherita se incorporó despacio.

—¿Qué dice?

—Que ha leído el prólogo. Que lo ha encontrado lo que buscaba.

El silencio que siguió fue el silencio de la cocina con la ventana del jardín abierta y el olor a romero cortado que entraba desde fuera, mezclado con el frío tardío de marzo que todavía tenía en la mañana la temperatura del invierno aunque el sol del mediodía prometiera ya algo diferente.

—¿Y qué sientes? —preguntó Margherita.

Giulio pensó en la pregunta con la seriedad que merecía, que era la seriedad de todas las preguntas de Margherita porque ella no hacía preguntas que no merecieran ser respondidas con exactitud.

—No lo que esperaba —dijo—. Esperaba alivio. Lo que siento es más parecido al reconocimiento de que el trabajo ha salido del lugar donde yo podía seguir cambiándolo y ha entrado en el lugar donde otros lo van a cambiar a su manera al usarlo.

—¿Y eso es bueno o malo?

—Es lo que tiene que ser.

Esa respuesta no satisfacía del todo ni a Giulio ni a Margherita , pero tenía la ventaja de ser verdadera, que era siempre la ventaja que Giulio prefería a la de ser consoladora. La carta de Monteverdi era buena. Era, de hecho, exactamente el tipo de respuesta que Le Nuove Musiche merecía en el mundo ideal donde los libros

importantes son reconocidos por las personas importantes antes de que el tiempo haga ese reconocimiento inevitable. Pero el mundo ideal y el mundo real eran lugares con una distancia entre ellos que la carta de Mantua no eliminaba. Monteverdi había leído el prólogo y lo había encontrado lo que buscaba. Eso decía algo sobre Monteverdi y algo sobre el prólogo. No decía todavía nada sobre si el mundo en su conjunto, el mundo más amplio de los músicos y los intelectuales y los mecenas y los cantores que debían aprender las nuevas técnicas si querían aplicarlas, iba a encontrar en Le Nuove Musiche lo que Monteverdi había encontrado.

La respuesta de Roma llegó tres semanas después, en forma de una carta que no tenía el tono oficial de la de Mantua sino el tono personal y beligerante de quien escribe desde la convicción de que ha sido atacado y tiene derecho a responder. Era de un maestro de capilla de una de las grandes basílicas romanas, un hombre cuyo nombre Giulio conocía de la correspondencia de los años anteriores, un músico de la vieja escuela que había dedicado su vida a la polifonía con la devoción del que ha encontrado en una forma de arte no solo una profesión sino una identidad. La carta ocupaba cuatro folios y contenía, entre las formulaciones que el decoro epistolar requería, la acusación de que el prólogo de Le Nuove Musiche era un ataque a la tradición musical de la Iglesia disfrazado de propuesta estética, que la idea de que una sola voz con acompañamiento podía producir mayor devoción que la polifonía perfecta era una herejía musical análoga a ciertas herejías teológicas que el corresponsal prefería no nombrar pero cuya existencia era suficientemente conocida como para que la referencia produjera su efecto.

Giulio leyó esta carta también dos veces, aunque por razones diferentes a las que lo habían llevado a releer la de Monteverdi. La primera lectura fue para entender lo que decía. La segunda fue para evaluar si el argumento era suficientemente serio como para merecer respuesta escrita.

Decidió que no lo era.

No porque el maestro de capilla romano fuera un hombre sin criterio, que lo tenía y de calidad. Sino porque la carta no respondía

al argumento del prólogo sino a la amenaza que el prólogo representaba para una posición establecida, y responder a la amenaza sentida en lugar de al argumento formulado era la forma más elocuente de admitir que el argumento no podía refutarse por sus propios medios. Giulio guardó la carta en el mismo cajón donde guardaba el cuaderno pequeño, que ya estaba lleno y del que no había abierto ninguna página desde que el manuscrito había ido a manos del taller Marescotti.

Lo que siguió durante las semanas y los meses posteriores fue el proceso que Giulio había anticipado intelectualmente sin haber podido anticiparlo emocionalmente: el proceso lento, irregular, con sus propias marcas de tiempo que no coincidían con ningún calendario predecible, de que una idea nueva encuentra su lugar en el mundo. No de una sola vez. No con la claridad de una revelación. Sino en movimientos pequeños que se acumulan con la paciencia de quien no tiene prisa porque sabe que lo que construye no es para el presente inmediato sino para el tiempo que viene después.

Llegaban cartas de músicos desconocidos, la mayoría de ellas breves, muchas de ellas pidiendo ejemplares adicionales para colegas que habían leído el libro prestado, algunas expresando la experiencia de quien ha encontrado en el prólogo las palabras para algo que llevaba años sintiendo sin poder decirlo. Una carta de Ferrara, de un cantor de la corte estense que describía con torpeza ortográfica pero con precisión emocional lo que le había ocurrido la primera vez que había intentado cantar una de las canciones del libro siguiendo las indicaciones del prólogo: que la voz le había sonado diferente, más suya, menos como la ejecución de algo escrito por otro y más como una conversación que él mismo estaba teniendo con el texto. Era la carta más torpe del período y también la más importante, porque era la carta de alguien que no tenía el vocabulario técnico para describir lo que había experimentado y que por eso mismo no podía estar fingiendo la experiencia.

Hubo también una tarde de mayo en que Giulio escuchó, al pasar junto a una ventana abierta en el barrio de Santa Croce, a alguien que cantaba desde una habitación en el piso superior de una casa que no conocía. No era una cantante de corte. Era, por la

calidad de la voz, alguien que cantaba por sí misma, para sí misma, con esa libertad específica que tiene el canto que no está destinado a ser escuchado. La melodía que cantaba era de Le Nuove Musiche, de una de las canciones del libro, cantada con las inflexiones que el texto pedía aunque con los errores de afinación de quien ha aprendido la melodía de memoria y no del papel.

Giulio se detuvo en la calle durante un momento. No había manera de saber si la mujer que cantaba había comprado el libro o lo había escuchado cantar a alguien que lo había comprado. No había manera de saber si entendía lo que estaba cantando en el sentido técnico que el prólogo describía o simplemente le gustaba la melodía por las razones que gustan las melodías a quien no sabe analizarlas. Lo que sí había manera de saber era que la melodía que Giulio había escrito en el cuaderno pequeño en las madrugadas de años anteriores había llegado a esa habitación desconocida en el barrio de Santa Croce y vivía ahora en la voz de alguien a quien él nunca conocería, que la cantaba con sus propios errores y con su propia naturalidad, que ya no era suya sino de esa voz anónima.

Era exactamente lo que había esperado que ocurriera. Encontrarlo, sin haberlo anticipado en ese momento específico, fue una experiencia diferente a cualquier cosa que la contemplación abstracta de la posibilidad hubiera podido prepararlo para sentir. No triunfo. No satisfacción en el sentido del que ha ganado algo que esperaba ganar. Algo más quieto y más complejo: la sensación de que el trabajo había cumplido el único requisito que importaba, que era el requisito de existir fuera del espacio donde había sido creado, de moverse con la autonomía de las cosas que ya no necesitan al que las hizo para seguir siendo lo que son.

Siguió caminando. La voz desde la ventana continuó durante un momento más y luego fue quedando atrás con la distancia, mezclándose con el ruido de la calle hasta que ya no se distinguía del resto de los sonidos de la ciudad.

En esa misma semana Giulio supo, por el habitual sistema de informaciones que conectaba a los músicos de las diferentes cortes italianas, que en Roma el contexto había añadido una dimensión a la circulación de Le Nuove Musiche que él no había anticipado. Roma

en 1602 era todavía la ciudad donde dos años antes, en febrero de 1600, el papa Clemente VIII había autorizado la ejecución de Giordano Bruno en el Campo de' Fiori. Bruno había sido quemado por sostener, entre otras cosas, que el universo era infinito y que los astros eran soles con sus propios planetas, lo que no era solo herética en términos teológicos sino radicalmente incompatible con la imagen del mundo que la institución eclesiástica usaba como soporte de su propia autoridad. La muerte de Bruno no había silenciado las ideas que Bruno representaba, que era siempre lo que ocurría con las ejecuciones que intentaban silenciar ideas: que las ideas que se intentan silenciar así se vuelven más audibles, no menos, porque el silenciamiento violento es la prueba más visible de que se las teme.

En ese contexto, la información que llegaba a Giulio decía que ciertos lectores romanos de Le Nuove Musiche habían leído el prólogo no solo como una propuesta musical sino como algo que resonaba con el problema más amplio de la relación entre la autoridad establecida y la experiencia individual. La idea central del prólogo, que el individuo con su voz sola y su emoción directa podía acceder a la verdad del texto sin la mediación de la estructura colectiva del contrapunto, tenía implicaciones que iban más allá de la música. No eran implicaciones que Giulio hubiera pretendido. Eran implicaciones que los lectores que vivían en el ambiente específico de la Roma de 1602 encontraban en el texto por la propia fuerza del contexto, que siempre añade capas de significado a los libros que no estaban en la intención del autor pero que tampoco son ajenas a lo que el libro genuinamente dice.

Giulio sostuvo esta información con la incomodidad específica de quien ha escrito algo que produce efectos que no había calculado. No eran efectos que pudiera desautorizar sin desautorizar también la idea central del prólogo, porque la idea central del prólogo era genuina y sus implicaciones más amplias eran genuinas también aunque él no las hubiera formulado explícitamente. La voz individual que encuentra la verdad directamente, sin intermediario colectivo, era una idea que en 1602 no podía limitarse a la música sin que alguien la extendiera al resto de los ámbitos donde el

individuo y la estructura colectiva de la autoridad tenían sus propias tensiones.

No le escribió al maestro de capilla romano. No le escribió a ninguno de los que habían recibido el libro con hostilidad. Lo que hizo fue algo que en los meses anteriores habría parecido un gesto pequeño y que ahora, en la perspectiva de lo que había puesto en el mundo, tenía una dimensión diferente: respondió con cuidado a las cartas de los músicos desconocidos que habían escrito preguntando cosas concretas sobre las técnicas del prólogo, sobre cómo aplicar las indicaciones de ornamentación al repertorio existente, sobre la relación entre el acento natural del verso y la libertad que el cantante podía tomarse con la melodía escrita. Respondió a esas preguntas con la precisión del maestro que sabe que lo que transmite en esas respuestas es la única pedagogía real que el libro puede producir: no la teoría abstracta del prólogo sino su aplicación práctica en manos de cantantes que estaban intentando aprender no por obligación de corte sino porque algo en lo que habían leído les había importado lo suficiente como para escribirle.

Eso era lo nuevo. Que le escribían personas que le importaba importarles. No los gestores de la cultura de corte cuya aprobación había determinado su posición durante treinta años. No los críticos de Roma cuya hostilidad era la respuesta predecible de quien defiende un territorio. Sino músicos que estaban intentando hacer algo diferente a lo que les habían enseñado, que habían encontrado en Le Nuove Musiche no una propuesta teórica abstracta sino una instrucción práctica para hacer algo que sentían que debía poder hacerse aunque nadie les hubiera dicho antes cómo.

A ellos les respondía con detenimiento. Les escribía párrafos que eran, en cierto sentido, el prólogo que no había podido escribir porque el prólogo tenía que ser suficientemente breve como para ser leído antes de las canciones y suficientemente general como para que cualquier lector pudiera aplicarlo. Lo que escribía en las respuestas a esos músicos era más específico, más práctico, más orientado hacia el problema concreto que cada uno describía con las palabras que tenía disponibles.

Era un trabajo diferente al de componer y al de escribir el prólogo. Era el trabajo de transmitir, que es distinto a crear y distinto a formular, que tiene su propia dificultad específica en el hecho de que requiere traducir lo que uno sabe desde dentro a un lenguaje que sea accesible desde fuera sin que la traducción traicione lo esencial de lo que se traduce. Giulio lo hacía con la misma seriedad con que había hecho todo lo demás, y en ese hacerlo descubría algo que no había anticipado: que el libro que había escrito para quien todavía no había nacido estaba siendo recibido también, de manera inesperada y más inmediata de lo que esperaba, por personas que ya existían y que encontraban en él algo que necesitaban en el presente, no solo en el futuro.

Fue en una de esas noches de respuesta a correspondencia, a finales de junio, cuando la ciudad tenía ya el calor del verano que en Florencia llega siempre más decisivo de lo que se recuerda, cuando Giulio se levantó de la mesa y salió a dar una vuelta corta por el barrio, que era su manera de interrumpir el trabajo que se había vuelto demasiado concentrado para seguir siendo productivo. Caminó hacia la iglesia de Santa Maria del Fiore sin propósito particular, que era la dirección natural del barrio donde vivía cuando caminaba sin destino.

La catedral tenía a esa hora de la noche tardía el aspecto de los edificios grandes que se quedan solos con su propia escala cuando la gente se retira: más grande de lo que parece durante el día, cuando los transeúntes y los turistas y el ruido del mercado le dan una proporción humana que en el silencio nocturno desaparece. La cúpula de Brunelleschi contra el cielo de verano que todavía tenía algo de luz en el oeste, esa luz tardía de junio que en Florencia dura hasta las nueve y da a la ciudad una calidad de oro antiguo que los pintores intentaban reproducir con resultados siempre insuficientes porque la luz real tiene una dimensión temporal que la pintura no puede capturar.

Entró.

No había función a esa hora. La nave estaba oscura salvo por las velas votivas que ardían en las capillas laterales con esa llama pequeña y continua de los cirios que se mantienen porque alguien

les ha encomendado una oración que no ha terminado todavía. El sonido de sus pasos sobre el mármol era el único sonido en el espacio, y ese sonido se multiplicaba en los ecos de la nave de una manera que hizo que Giulio se detuviera instintivamente: ese espacio había sido diseñado para el sonido colectivo, para el órgano y para el coro, y en el silencio su arquitectura acústica era visible de una manera que el ruido ordinariamente ocultaba.

Había alguien cantando en el coro.

No era una actuación. Era un ensayo, o más probablemente un ensayo tardío que había continuado más allá de la hora prevista con la persistencia de los músicos que no saben cuándo parar porque la música que están practicando requiere todavía algo que todavía no han alcanzado. La pieza era polifonía, una de las grandes misas del repertorio de la capilla, y la sección que ensayaban era un Kyrie de cinco voces que Giulio reconoció por los primeros compases aunque no supo inmediatamente de quién era.

Se sentó en uno de los bancos del fondo de la nave, lejos del coro, y escuchó.

No con el análisis del compositor que evalúa la relación entre las voces. Con la atención simple de quien escucha música en un espacio donde la música ha encontrado su escala exacta. La nave de Santa Maria del Fiore no era, técnicamente, el espacio ideal para el sonido: era demasiado larga, el eco demasiado largo, las voces llegaban desde demasiada distancia para que el detalle de cada línea melódica fuera audible con la claridad que habría tenido en un espacio más recogido. Pero había algo en esa imperfección específica que hacía que la música sonara diferente a como habría sonado en cualquier otro lugar: la reverberación larga de la nave convertía las cinco voces en algo que no era exactamente las cinco voces sino el espacio entre ellas, la resonancia de lo que había quedado en el aire después de que cada frase hubiera terminado y mientras la siguiente comenzaba.

Era hermoso. Era hermoso de una manera que Giulio no habría esperado encontrar en una pieza de polifonía esa noche, después de los meses de haber puesto en el mundo un libro que argumentaba contra la polifonía con toda la convicción que treinta años de

convicción pueden producir. La hermosura era real. No la hermosura del espectáculo de los Intermedii de 1589, que era calculada y funcional y producía su efecto exactamente donde y cuando había sido diseñada para producirlo. Esta era otra cosa: la hermosura de algo que había encontrado el espacio exacto donde podía ser lo que era, la relación entre las cinco voces y la arquitectura de Brunelleschi creando algo que ninguno de los dos habría creado solo.

Giulio escuchó hasta que el ensayo terminó y las voces fueron callándose una por una con el sonido de los cantores que recogen sus papeles y hablan entre ellos con esa ligereza de las conversaciones que siguen al trabajo intenso. No se movió del banco hasta que el último de ellos desapareció hacia la sacristía. Después se levantó y salió a la noche que ahora era noche completa, con el cielo de verano florentino lleno de estrellas que Galileo podía ver desde Padua con su telescopio y que desde la calle eran simplemente lo que siempre habían sido: estrellas, sin nombre propio, brillando con la indiferencia de lo que no sabe que está siendo mirado.

Lo que había escuchado esa noche en Santa Maria del Fiore no lo contradecía. Le Nuove Musiche seguía siendo lo que era. La polifonía seguía siendo lo que era. Y la distancia entre las dos cosas seguía siendo real con la misma realidad con que era real la distancia entre Brunelleschi y el libro de Giulio, que no eran lo mismo aunque los dos buscaran la proporción exacta entre el espacio y lo que el espacio podía contener.

Lo que había cambiado era más sutil que cualquier contradicción. Había escuchado la música del pasado sin el filtro de la hostilidad que durante años había necesitado mantener para no perder el impulso de hacer algo diferente. Y no tener que mantener ese filtro era la primera señal de que algo había terminado de cerrarse en él: el período de necesitar definirse contra algo para poder definirse a favor de algo. Le Nuove Musiche existía. Era lo que era. Ya no necesitaba que la polifonía fuera radicalmente equivocada para ser radicalmente necesaria.

Caminó de vuelta hacia casa con el sonido de las cinco voces todavía en algún lugar de la memoria auditiva, esa forma de residuo

musical que los cantores conocen bien y que se queda durante horas después de haber escuchado algo intensamente: no el recuerdo exacto sino la huella de la experiencia, el calor que permanece en la piedra después de que el sol se ha puesto. Y junto a ese residuo, otra cosa que tardó más en reconocer como lo que era: la sensación de que había ganado algo en esos meses que no era exactamente lo que había buscado durante treinta años. Había buscado demostrar que la música podía hacer algo que la polifonía no hacía. Lo había demostrado, o al menos había puesto en el mundo la demostración con suficiente precisión como para que quien tuviera oídos para escucharla la escuchara. Pero lo que había ganado además de eso, lo que no había esperado ganar, era la libertad de escuchar todo lo demás sin necesitar que todo lo demás fuera un error para que lo suyo fuera una respuesta.

Esa libertad era, descubría ahora al tenerla por primera vez en años, una forma de completitud que la convicción sola no produce. La convicción te sostiene en el trabajo. Pero la completitud llega cuando el trabajo ha salido al mundo y tú puedes mirarlo desde fuera y ver que es lo que es, con sus límites y con su valor, sin que ninguno de los dos anule al otro.

Llegó a casa. Margherita dormía. La ciudad afuera era la ciudad de siempre, con el ruido de las últimas horas antes de que el silencio de la madrugada se instalara completamente. Giulio se sentó a la mesa de la cocina, no para escribir sino simplemente para estar sentado en el silencio de la casa, y estuvo así durante un tiempo que no midió.

Le Nuove Musiche llevaba cuatro meses en el mundo. Había producido hostilidad y admiración en proporciones que todavía no era posible calibrar del todo porque el tiempo que las ideas necesitan para encontrar su lugar no obedece a ningún calendario que un autor pueda anticipar. Lo que sí podía saber era que había ocurrido algo que no podía deshacerse: el libro existía, circulaba, era leído, era cantado por voces desconocidas en habitaciones que él nunca vería, era discutido en términos que él no controlaba pero que en algunos casos eran exactamente los términos que el prólogo había puesto en circulación. La idea que había llevado en el

cuaderno pequeño durante años había salido del cuaderno y vivía ahora en el mundo con la autonomía de las ideas que han encontrado suficientes mentes donde instalarse.

Eso era una revolución. No el triunfo inmediato que las narraciones sobre las revoluciones tienden a contar, con el momento de claridad definitiva donde todo cambia de golpe. Sino la otra revolución, la que ocurre en el tiempo largo, en la acumulación de cartas y de veces que alguien canta algo diferente a lo que habría cantado antes, en la lenta apertura de un espacio donde antes no había espacio. Esa revolución no tiene el aspecto heroico de las batallas ganadas. Tiene el aspecto ordinario de las semillas: nada visible durante semanas, y luego algo que crece con la lentitud de lo que crece de verdad y no puede acelerarse sin dañarse.

Giulio lo sabía. Lo había sabido cuando depositó el manuscrito en manos de los Marescotti, aunque saberlo no lo hubiera preparado completamente para vivir en el tiempo de la espera que viene después de poner algo irreversible en el mundo. Pero la espera tenía ahora una textura diferente a la de los primeros días: ya no era la espera de quien no sabe si ha hecho bien o mal. Era la espera de quien sabe que ha hecho lo que podía hacer con la honestidad que tenía disponible, y que lo que viene después, bueno o adverso, inmediato o tardío, es el territorio de quien escucha y no ya el territorio de quien ha hablado.

Afuera, el Arno seguía corriendo hacia el mar con la indiferencia de los ríos, que no guardan memoria de lo que transportan sino que simplemente lo llevan hacia donde van.

Capítulo 10

Todo lo que enseñamos, todo lo que somos

Florencia, 1602-1618. La herencia como última victoria.

Había una manera en que Francesca Caccini tocaba el clave que Giulio reconocía como suya y no suya al mismo tiempo, con esa duplicidad específica que tienen los gestos aprendidos cuando quien los aprendió los ha convertido en algo que ya no pertenece al que los enseñó. Los dedos se demoraban un instante antes de la nota larga, no para demostrar que se demoraban sino porque el texto del verso lo pedía, porque la sílaba que venía cargaba un peso que el gesto preparatorio hacía audible antes de que sonara. Era exactamente lo que Giulio hacía. Y era completamente diferente, porque Francesca lo hacía con una economía de movimiento que él nunca había tenido, con la naturalidad de quien ha incorporado una técnica hasta el punto de olvidar que es una técnica y simplemente la vive como la única forma posible de hacer lo que hace.

Giulio la observaba desde el rincón de la sala de ensayo sin que ella lo supiera, que era su manera habitual de escucharla en los últimos años: sin anunciarse, para no alterar lo que ocurría cuando nadie la miraba. Lo que ocurría cuando nadie la miraba era lo más interesante, porque era cuando la música no tenía que ser ninguna otra cosa que lo que era.

Tenía veintidós años. Había nacido en Florencia, había crecido en la corte de los Medici rodeada de música con la misma naturalidad con que otros niños crecen rodeados de mercado o de campo, y había empezado a componer sus propias canciones a los dieciséis con la misma falta de ceremonia con que se hace cualquier

cosa que se siente como necesaria: sin pedir permiso, sin anunciarlo, simplemente haciéndolo en los márgenes del tiempo que la instrucción formal dejaba libre.

Giulio había descubierto esas composiciones por accidente, en un cuaderno que Francesca había dejado sobre la mesa sin advertir que su padre estaba en casa más temprano de lo habitual. Lo había abierto con la misma curiosidad con que habría abierto cualquier cuaderno de música encontrado en su propia casa, sin anticipar que lo que encontraría adentro lo iba a hacer detenerse de la manera en que solo se detiene uno ante las cosas que cambian la perspectiva antes de que la mente tenga tiempo de prepararse para el cambio.

No eran canciones de un estudiante que aplica las reglas que le han enseñado. Eran canciones de alguien que ha entendido por qué existen las reglas y ha decidido que esa comprensión le da el derecho de romperlas donde deben romperse. Había en ellas algo que el cuaderno pequeño de Giulio, el que había precedido a Le Nuove Musiche, habría podido contener si Giulio hubiera sido veinte años más joven y hubiera tenido la libertad específica de quien crece dentro de un sistema que alguien más ya ha cuestionado, de manera que la cuestion no es ya si el sistema es correcto sino qué hacer exactamente con el espacio que la respuesta ha abierto.

Eso era lo que Francesca hacía en ese cuaderno: habitaba el espacio que Le Nuove Musiche había abierto con una comodidad que Giulio no había tenido cuando lo abrió, porque él lo había abierto por primera vez, con la incomodidad de los primeros movimientos en un territorio sin mapa, y Francesca lo habitaba como se habita el espacio que los demás ya han explorado y donde uno llega con la ventaja de no tener que descubrir que existe.

La tarde en que la había llamado y le había dicho que había leído las canciones, Francesca lo había mirado con una expresión que mezclaba la expectativa de la evaluación y algo que era más difícil de categorizar: la expectativa del reconocimiento, que es diferente a la expectativa del elogio porque el elogio puede ser condescendiente y el reconocimiento no puede serlo. Giulio no le había dado elogio. Le había dado la única respuesta que tenía disponible y que era además la verdadera.

—Hay una cosa que no has resuelto todavía —le dijo—. En la tercera canción. La escena de la separación. La melodía busca la resolución demasiado pronto porque tienes miedo de quedarte en la incomodidad.

Francesca lo había mirado con una atención diferente, como si la crítica hubiera cambiado el valor de lo que precedía a la crítica.

—¿Y el resto?

—El resto es tuyo. Ya no es mío.

Ella había asentido con la seriedad de quien recibe una transferencia, no de propiedad, que es una categoría que no aplica a las ideas, sino de responsabilidad, que es la única transferencia que los maestros pueden hacer a los discípulos que han llegado más lejos de donde ellos los esperaban.

En los años que siguieron a la publicación de Le Nuove Musiche, Giulio Caccini había continuado siendo lo que había sido durante treinta años: músico de la corte de los Medici, compositor de las ocasiones que el protocolo ducal determinaba, cantor en las funciones que su voz seguía siendo capaz de cubrir aunque ya no con la misma facilidad de los años de Battista en Roma. Fernando I había muerto en febrero de 1609, y con él había terminado la era que Giulio había habitado desde su llegada a Florencia como joven cantor con una voz que los cardenales evaluaban como inversión. Cosimo II era diferente: más joven, con otra sensibilidad, con intereses que no coincidían exactamente con los de su padre aunque tampoco los contradijera de manera que requiriera una reorganización completa del sistema artístico de la corte. El cambio había sido gradual y Giulio lo había navegado con la habilidad de los años, que es también la habilidad específica de quien ya no necesita demostrar lo que vale porque eso ya está demostrado y lo que queda es simplemente existir dentro de lo que uno ha construido con la serenidad de quien sabe lo que construyó.

Le Nuove Musiche, en esos años, había seguido el proceso que Giulio había anticipado sin haberlo visto completamente hasta que ocurrió: el proceso de convertirse en referencia. No de la manera en que son referencias los libros que todo el mundo menciona sin leer necesariamente, sino de la manera en que son referencias las obras

que cambian el lenguaje disponible para hablar de algo, de manera que incluso quien discrepa de ellas tiene que usarlas como punto de partida para articular su propia discrepancia. Los contrapuntistas romanos que habían respondido a la publicación con la hostilidad de quien se siente atacado no habían podido ignorar completamente los argumentos del prólogo, porque ignorarlos habría sido admitir que no podían responderlos, y no responderlos habría sido también una forma de admisión. Habían respondido, y en responder habían dado al libro la visibilidad que la hostilidad da cuando es articulada: la visibilidad de algo que merece ser combatido.

Había llegado una segunda edición. Los herederos de Marescotti le habían propuesto en 1607, con la objetividad de los hombres de negocios que saben cuándo un producto ha encontrado su mercado, y Giulio había accedido con la condición de añadir algunas correcciones al prólogo que el tiempo y las respuestas recibidas habían hecho necesarias, no en el sentido de cambiar las ideas sino en el sentido de precisarlas donde la primera formulación había sido suficientemente buena para abrir una discusión pero no suficientemente clara para cerrar los malentendidos que esa discusión había producido en algunos lectores. La segunda edición había circulado con mayor velocidad que la primera porque ya tenía el camino preparado por la reputación de la primera, que es siempre la ventaja específica de los libros que llegan al mundo antes de que el mundo sepa que los necesita y que al mundo le toma tiempo entender que los necesita pero que una vez que lo entiende los convierte en necesarios de manera retroactiva.

Francesca había cantado en la corte de Cosimo II por primera vez a los dieciocho años, en una función menor que no era el tipo de ocasión que define carreras sino el tipo de ocasión que sirve de prueba ante quienes tienen el poder de determinar si habrá ocasiones mayores después. Giulio no había intervenido en la decisión. Había comprendido, en los años de observarla trabajar con la seriedad silenciosa de quien no necesita audiencia para practicar porque la práctica es en sí misma el fin y no el medio, que cualquier intervención suya en ese proceso habría sido una forma de

protegerla que era también una forma de limitarla, y que las dos cosas eran la misma cosa aunque se presentaran con signo distinto.

Cavalieri había muerto en Roma en 1602, poco después de que Le Nuove Musiche fuera publicado, con esa ironía del tiempo que hace que los conflictos más largos de la vida de uno terminen no por resolución sino por sustracción del interlocutor. La muerte de Cavalieri no había sido una victoria para Giulio, porque los conflictos que terminan así no se ganan: simplemente dejan de existir con la silenciosa irrelevancia de las cosas que dependían para su existencia de que ambas partes siguieran existiendo. Lo que Giulio había sentido cuando le llegó la noticia fue algo parecido a la pena, que era una respuesta que le había sorprendido y que después de un momento de reflexión no le había sorprendido tanto: Cavalieri había sido durante veinte años el adversario que lo había obligado a defender lo que hacía con precisión suficiente para convertir la defensa en argumento, y los adversarios que hacen eso merecen algo más que la indiferencia cuando desaparecen.

La figura que había ocupado el espacio de la administración cultural de la corte después de Cavalieri era menos hábil y menos inteligente que él, lo que hacía que el espacio disponible para Giulio fuera en cierta medida mayor pero también menos estimulante. Había algo en la resistencia de Cavalieri que había servido de piedra de afilar durante años, y la ausencia de esa resistencia producía una libertad que era también, en sus peores momentos, una forma de vacío. El trabajo que uno hace sin nadie que lo cuestione desde dentro corre el riesgo de perder la tensión que la presencia del adversario produce, que no es solo tensión negativa sino también la tensión que mantiene el pensamiento alerta y no permite que la comodidad se instale con la serenidad de las cosas que ya no tienen que justificarse.

Fue en esos años, los años del gobierno de Cosimo II y de la llegada gradual de Francesca al centro de la vida musical florentina, cuando Giulio comprendió algo sobre la enseñanza que no había comprendido mientras era principalmente compositor y cantor. Comprendió que lo que se transmite a los alumnos no es el contenido de lo que se sabe sino la manera de relacionarse con lo

que se sabe, y que esa manera es mucho más difícil de transmitir que cualquier técnica específica porque no puede enseñarse directamente sino solo mostrarse, con la esperanza de que quien mira encuentre en lo que ve algo que reconoce como posible para sí mismo.

Había tenido muchos alumnos a lo largo de los años. La mayoría habían aprendido lo que les enseñaba con la eficiencia de quienes aprenden lo que saben que deben aprender, y habían cantado después con la competencia de los músicos bien entrenados, que no era un resultado pequeño pero tampoco era el resultado que Giulio más valoraba. Unos pocos habían hecho otra cosa: habían tomado lo que les enseñaba y lo habían transformado en algo que ya no era exactamente lo que él había enseñado, algo que llevaba las huellas de lo aprendido pero que las llevaba de la manera en que un río lleva las huellas del lecho por el que ha pasado, sin ser el lecho sino simplemente el agua que ha encontrado en ese lecho su forma.

Francesca era el caso más extremo. No porque fuera la más técnicamente dotada de sus alumnos, que quizás no lo era, sino porque era la que más claramente había entendido que la técnica no era el fin sino el medio, y que el fin era lo mismo que había sido el fin de Giulio desde la Cappella Sistina y desde la ladera de la colina toscana: encontrar la manera de que la música llegara a donde debía llegar sin los intermediarios que la distanciaban de ese destino.

Una tarde de verano de 1612, cuando Giulio llegó a la sala de ensayo con la intención de revisar con ella una pieza que estaban preparando para una función de la corte, encontró que Francesca no estaba ensayando la pieza que habían acordado sino otra cosa, algo que él no reconoció de inmediato y que tardó varios compases en identificar como nuevo, como algo que no había escuchado antes.

Era una canción sobre texto de Guarini que Francesca había compuesto por su cuenta, sin encargo, en los márgenes del tiempo que la preparación de la función dejaba libre. Tenía la estructura de la canción que Le Nuove Musiche había propuesto como modelo: voz sola sobre acompañamiento de clave, melodía que seguía el verso con la atención del que escucha antes de hablar. Pero había algo en

ella que Le Nuove Musiche no tenía, o no tenía con esa claridad: una manera de usar el silencio dentro de la frase que Giulio había intuido como posibilidad sin haberla llevado tan lejos. El silencio de Francesca no era el silencio antes de la nota, que era el que Giulio había explorado en las melodías de *Euridice*. Era el silencio dentro de la nota, la manera en que la voz se mantenía en una altura sin moverse mientras el verso se resolvía en el aire, como se mantiene quieto el agua antes de caer, cargada de lo que va a hacer antes de hacerlo.

Era mejor que lo que él habría hecho en ese punto. No de manera general, no en todos los aspectos de la composición. Sino exactamente en ese punto, en esa técnica específica del silencio dentro de la nota que era una extensión de lo que él había buscado durante años y que ella había encontrado sin buscarlo explícitamente, como consecuencia natural de haber crecido en un espacio donde las preguntas correctas eran ya las preguntas del aire.

Giulio no lo interrumpió. La escuchó terminar la canción completa desde la puerta, y cuando Francesca se dio cuenta de que estaba ahí y levantó los ojos del clave con la expresión de quien ha sido sorprendido haciendo algo que no estaba destinado a ser observado, Giulio no dijo nada durante un momento que debió parecerle muy largo.

Después dijo:

—El silencio en el tercer verso. ¿Cómo lo encontraste?

Francesca lo miró con algo que era mitad perplejidad y mitad, Giulio lo reconoció porque era la expresión que él mismo había tenido ante Galilei cuando el viejo músico le preguntaba cosas que demostraban que había escuchado mejor de lo que parecía, algo parecido al alivio de ser entendido en el lugar exacto donde uno esperaba no ser entendido.

—No lo encontré —dijo—. El verso lo pedía.

Era la respuesta correcta. Era la única respuesta correcta para esa pregunta, y el hecho de que Francesca la tuviera disponible sin pensarla, con la inmediatez de las cosas que se saben antes de saber que se saben, decía algo sobre el nivel al que había

incorporado lo que había aprendido, algo que Giulio nunca podría reclamar como mérito suyo porque la incorporación era de ella y había ocurrido en el interior de Francesca, donde él no tenía acceso.

—Correcto —dijo.

No añadió nada más. No había nada más que añadir.

Esa tarde, en lugar de ensayar la pieza que habían acordado, Giulio escuchó a Francesca cantar tres de sus propias composiciones. No las evaluó en voz alta. No intervino con correcciones ni sugerencias. Las escuchó con la atención del músico que escucha música que le importa y que reconoce en lo que escucha algo que viene de él sin ser él, algo que es la consecuencia de lo que él ha hecho pero que ya no le pertenece porque ha encontrado otro habitante más legítimo.

Al final de la tercera canción, Francesca lo miró con la misma pregunta tácita con que siempre esperaba su evaluación.

—¿Cuántas tienes? —dijo Giulio.

—¿Composiciones propias?

—Sí.

—Veintidós. Veintitrés con esta.

Giulio asintió despacio.

—Cuando llegues a cuarenta, habla con el taller de los herederos de Marescotti.

Francesca lo miró durante un momento que tenía la qualidad de los momentos donde algo cambia de tamaño en el interior antes de que sea visible desde fuera.

—¿Para publicarlas?

—Para publicarlas.

Las noticias de Mantua llegaron a Florencia en el verano de 1607 con la velocidad que tienen las noticias sobre obras artísticas que han excedido lo que quien las esperaba esperaba: antes de que el correo ordinario pudiera entregarlas, los músicos que habían estado en Mantua el 24 de febrero ya habían contado lo que habían visto a los músicos que no habían podido estar, y estos últimos habían contado lo que les habían contado a los que tampoco habían estado, con el resultado de que la información llegaba amplificada y deformada por capas de transmisión que añadían detalles a veces

correctos y a veces inventados por la necesidad que tiene todo relato de ser completo aunque la experiencia original no lo fuera.

Lo que había ocurrido el 24 de febrero de 1607 en el Palazzo Ducale de Mantua era que Claudio Monteverdi había estrenado la *Favola d'Orfeo*, y que la *Favola d'Orfeo* era, según todos los relatos que llegaban desde Mantua con o sin amplificación, algo que no había existido antes en la historia de la música y que no podría haber existido sin lo que la generación anterior había construido.

Giulio no había estado en Mantua. Tenía sesenta y tres años y sus viajes se habían reducido en los últimos años a los que la corte requería explícitamente. Pero tenía amigos en Mantua, músicos que habían asistido al estreno y que le escribieron con la seriedad de quien describe algo que sabe que es importante y quiere que quien lo lee entienda por qué. Las cartas llegaron en el espacio de dos semanas, desde diferentes personas, y todas decían versiones del mismo asombro: que Monteverdi había tomado el drama en música que la generación de Caccini y Peri había inventado y había construido con él algo tan diferente en escala y en ambición que parecía casi otro arte, aunque fuera reconociblemente el mismo arte, aunque la voz siguiera siendo el instrumento central, aunque la palabra siguiera siendo la reina del sonido.

Lo que Monteverdi había hecho con los materiales que Giulio había pasado treinta años construyendo era algo que Giulio no habría podido hacer. Esta era la observación que llegaba a él con la claridad de las cosas que no pueden ignorarse aunque producirían una incomodidad menor si pudieran: Monteverdi había visto más lejos. Había tomado la idea de la voz sola sobre acompañamiento mínimo que Le Nuove Musiche proponía como principio, la había combinado con la dramaticidad narrativa que *Dafne* y *Euridice* habían explorado, y había producido con esos materiales una obra que tenía una profundidad dramática, una capacidad de sostener la emoción a lo largo de una narración compleja, que nada de lo que Giulio había hecho o podría haber hecho alcanzaba.

No era una limitación de talento. Era una diferencia de posición en el tiempo: Monteverdi llegaba después y por eso podía ver más lejos, con la ventaja específica de quien construye sobre lo que otros

ya han construido. Giulio lo había sabido siempre en abstracto. Encontrarlo en la forma concreta de una obra que hacía lo que él había descrito en el prólogo de Le Nuove Musiche pero lo hacía diez veces más completamente que cualquier cosa que él hubiera compuesto era diferente. El conocimiento abstracto de que los sucesores superan a los predecesores y el encuentro concreto con la superación son dos experiencias que pertenecen a categorías diferentes, y la segunda requiere un tipo de honestidad que la primera no exige porque no confronta nada todavía.

Giulio leyó las cartas de Mantua y luego las guardó. Fue al jardín trasero donde Margherita trabajaba en la tarde con sus hierbas, que crecían con la regularidad silenciosa de las cosas que tienen todo lo que necesitan para seguir siendo lo que son. Se sentó en el banco de piedra donde a veces se sentaba a leer cuando el tiempo lo permitía, y estuvo un rato sin hacer nada, mirando las plantas con la atención difusa de quien no está mirando las plantas sino usando el paisaje como fondo para el pensamiento que ocurre en otra parte.

—Monteverdi ha estrenado el Orfeo en Mantua —dijo finalmente.

Margherita levantó los ojos de lo que hacía.

—He escuchado que fue extraordinario.

—Sí. Eso me dicen.

—¿Y qué sientes?

Era la misma pregunta que le hacía siempre. No porque no pudiera imaginar la respuesta sino porque sabía que la respuesta cambiaba cada vez y que la diferencia entre las respuestas era la medida de dónde estaba él en cada momento.

—Orgullo —dijo Giulio, después de un momento.

Margherita lo miró con una atención particular, porque era la primera vez en años que usaba esa palabra para describir lo que sentía respecto a otro músico.

—¿Orgullo de qué?

—De que alguien haya podido hacer eso. Con los materiales que existían. Con lo que la Camerata discutió durante años y con lo que *Dafne* y *Euridice* intentaron y con lo que yo escribí en el prólogo.

Que alguien haya podido tomar todo eso y convertirlo en algo tan diferente y tan completo. —Hizo una pausa—. No habría podido ocurrir sin lo que ocurrió antes. Pero lo que ha ocurrido es más grande que lo que ocurrió antes. Y eso es lo correcto. Eso es lo que debe ocurrir.

Margherita escuchó esto sin decir nada durante un momento. Después se inclinó de nuevo sobre sus plantas con el gesto de quien ha escuchado algo que no necesita ser comentado porque el comentario añadiría menos de lo que el silencio sostiene.

El orgullo que Giulio había descrito era real, y era también la forma más honesta en que podía nombrarse algo que era más complejo. Era el orgullo del constructor que ve que el edificio que alguien más ha levantado sobre sus cimientos es más alto de lo que él habría podido construirlo solo, y que reconoce en esa altura no el insulto sino la confirmación de que los cimientos eran sólidos. Era también la melancolía específica de saber que lo más importante que había hecho en su vida no era lo que llevaría su nombre en el futuro sino lo que había hecho posible lo que llevaría el nombre de otro. Que su lugar en la historia de la música no sería el lugar del gran compositor cuyo nombre todos conocen sino el lugar del necesario anterior sin el cual el gran compositor no habría tenido dónde apoyarse.

Eso requería una forma de generosidad que no se improvisa. Giulio había pasado años aprendiendo a tenerla, y seguía sin tenerla del todo, y probablemente nunca la tendría del todo porque nadie la tiene del todo, porque el deseo de ser reconocido como quien cambió las cosas es un deseo demasiado profundamente humano para que la filosofía lo erradique por completo. Pero lo que sí había aprendido era a reconocerlo sin pretender que no existía, que era la única manera honesta de relacionarse con algo que no puede eliminarse pero que puede habitarse con más o menos lucidez.

La *Favola d'Orfeo* de Monteverdi se convirtió en los años siguientes en lo que Le Nuove Musiche no había podido ser por razones que tenían que ver no con la calidad sino con el formato: una obra que cualquiera que tuviera los medios de producirla podía presentar, que se sostenía como drama completo ante audiencias

que no necesitaban conocer la teoría para sentir lo que la obra hacía, que demostraba con la evidencia de dos horas de drama musical lo que el prólogo de Giulio había argumentado con la evidencia de cuarenta páginas de razonamiento técnico. Las dos cosas eran necesarias. La demostración teórica había preparado el espacio conceptual. La demostración práctica lo había llenado de una manera que la teoría sola no podía.

Giulio lo veía con la claridad que da la distancia de los años y con la satisfacción quieta de quien ha hecho su parte del trabajo sin necesitar que su parte sea la parte más visible. No siempre era fácil sostener esa satisfacción quieta contra las noches donde la vanidad, que no había muerto aunque hubiera aprendido a callarse, levantaba la cabeza con la pregunta de si el nombre de Caccini sería recordado cuando el de Monteverdi llenara todos los espacios. Pero las noches pasaban y la mañana traía de vuelta el trabajo, que era lo único que sostenía la respuesta correcta a esa pregunta con mayor eficacia que cualquier filosofía.

En el otoño de 1614, *La liberazione di Ruggiero dall'isola di Alcina*, compuesta por Francesca Caccini, fue representada en el Palazzo Pitti ante la corte de Cosimo II con una respuesta que no necesitó ser amplificada por ningún relato porque los presentes la dieron directamente con el tipo de silencio que los músicos de la corte de los Medici reconocían como distinto al silencio protocolario. Era el silencio de las obras que han llegado.

Giulio estuvo en la gran sala. No en el escenario, no entre bastidores, sino en la sala, entre el público, como había estado en el Palazzo Pitti en 1600 cuando escuchó la *Euridice* de Peri con la atención del cirujano que busca la grieta. Esta vez no buscaba la grieta. Escuchaba con la atención del padre que escucha a su hija, que es simultáneamente la atención más tendenciosa del mundo y, en casos como este, la más precisa, porque un padre que ha enseñado a su hija sabe exactamente lo que ha transmitido y puede identificar con precisión única lo que ella ha hecho con lo transmitido.

Lo que Francesca había hecho era exactamente lo que él había visto en sus cuadernos de composición en los años anteriores pero

amplificado por la escala del drama: una obra completa, con una narrativa sostenida, con personajes que tenían vida propia dentro de la música y no simplemente voz para llevar el texto de un punto a otro. La técnica del silencio dentro de la nota que él había identificado tres años antes como el hallazgo más original de Francesca estaba aquí multiplicada en docenas de momentos a lo largo de la obra, y cada vez que aparecía producía en la sala ese efecto específico que Giulio había buscado durante treinta años y que había encontrado de manera intermitente pero nunca con esta consistencia: el efecto del reconocimiento, de algo que llega al lugar donde las personas viven antes de que la inteligencia decida si quiere recibirlo.

Al final de la representación, Giulio no fue a buscar a Francesca entre bastidores. Sabía que estaría rodeada de personas que tenían todo el derecho de decirle lo que habían sentido, y que su presencia allí en ese momento habría añadido la complicación de la relación padre-hija a algo que debía ser simplemente el reconocimiento de una obra por sus propios méritos. Esperó a que la sala se vaciara gradualmente y cuando Francesca apareció entre las últimas personas que salían, con el aspecto de alguien que acaba de hacer algo que ha consumido todo lo que tenía disponible y que todavía no sabe si ha sido suficiente, Giulio le dijo solo lo que era necesario decir.

—Taller de los Marescotti —dijo—. Esta semana.

Francesca lo miró y asintió con la misma seriedad con que él había asentido treinta años antes cuando Vincenzo Galilei le señalaba en el salón de Bardi lo que estaba equivocado en la música de su tiempo. El asentimiento de quien ha recibido lo que esperaba recibir sin estar completamente seguro de que lo merecía, que es el único asentimiento honesto ante el reconocimiento de un trabajo que sabe que importa.

Los años que siguieron a ese otoño, los últimos años que Giulio viviría con plena conciencia de lo que el trabajo había producido antes de que la edad fuera reduciendo gradualmente el radio de lo que era posible, tuvieron una textura que él identificaba como nueva aunque fuera difícil de describir con exactitud: la textura de quien ha

llegado al lugar desde el que puede ver tanto el camino recorrido como el camino que otros continuarán, y que en esa posición de doble visión encuentra algo que no es exactamente serenidad pero que se parece más a la serenidad que cualquier otra cosa que había sentido antes.

Había compuesto durante esos años con la irregularidad de quien ya no tiene que demostrar nada y compone por las razones más simples y más difíciles al mismo tiempo: porque la música que no se compone deja un espacio que ninguna otra cosa llena. Había revisado partes del prólogo de Le Nuove Musiche para una tercera edición que los herederos de Marescotti tenían en preparación, no para cambiar las ideas, que seguían siendo las que habían sido, sino para clarificar tres o cuatro pasajes donde las respuestas recibidas a lo largo de los años habían revelado que la formulación original dejaba espacio para malentendidos que él no había anticipado. Había enseñado a varios cantores jóvenes con la energía que le quedaba para la enseñanza, que era menor que en otros años pero más concentrada, como si la reducción de la cantidad hubiera aumentado la precisión de lo que transmitía en cada sesión.

Y había observado, desde la posición tranquila de quien ya no está en el centro del debate sino en sus márgenes por razones de tiempo más que de pertinencia, cómo lo que Le Nuove Musiche había puesto en circulación seguía circulando por caminos que él no podía controlar y hacia lugares que él no podía prever. Los músicos jóvenes que llegaban a la corte de Cosimo II hablaban de la relación entre texto y melodía con un vocabulario que era, en sus fundamentos, el vocabulario del prólogo, aunque ninguno de ellos lo citara necesariamente y algunos probablemente no supieran que ese vocabulario había tenido un origen específico antes de convertirse en el idioma común de la música de su tiempo.

Eso era lo que significaba que algo hubiera cambiado el lenguaje disponible para hablar de algo: que el cambio se volvía invisible por haber sido completo, que las categorías que el cambio había introducido se volvían naturales hasta el punto de que ya no parecían categorías sino simplemente la manera en que las cosas son. El horizonte visible desde el presente incluye lo que los

predecesores pusieron en él sin que nadie tenga que recordar quién lo puso, porque lo que importa no es quién lo puso sino que está ahí.

Giulio lo aceptaba con la calma de quien ha llegado a comprender que la forma más duradera de la presencia es la invisibilidad. No la invisibilidad del que no fue visto sino la invisibilidad del que fue incorporado, que es diferente y más permanente. Un río que ha modificado su lecho no necesita ser recordado para seguir siendo la causa de la forma que el lecho tiene. El trabajo de Giulio Caccini, en los años en que había ya demasiado tiempo como para que la perspectiva inmediata siguiera siendo la única perspectiva disponible, era ese río: había modificado algo, y la modificación continuaba, y continuaría cuando él ya no estuviera para verla continuar, con la indiferencia benévola de las cosas que siguen ocurriendo porque alguien las puso en movimiento en el momento correcto.

En una tarde de octubre de 1617, Giulio pasó por la bottega de los Marescotti con una excusa menor, el tipo de visita que se hace cuando uno quiere ver un lugar que importa sin tener una razón concreta para estar allí. El taller olía igual que siempre, a tinta y papel y el barniz específico de las formas de imprenta, y un hijo de Marescotti estaba revisando los pliegos de algo que no era de Giulio pero que tenía en su aspecto la seriedad de los libros que el taller Marescotti reservaba para los proyectos que consideraba importantes. Giulio miró la portada sin preguntar. Era un libro de teoría musical de un compositor romano cuyo nombre él conocía pero con quien no había tenido trato directo.

—Cita el prólogo dos veces —dijo el hijo de Marescotti, sin levantar los ojos de los pliegos—. En páginas distintas. La primera vez para estar de acuerdo. La segunda, para matizar.

—¿Y el matiz?

—Que vas demasiado lejos en la crítica al contrapunto. Que la polifonía y la monodia no son contradictorias sino complementarias.

Giulio consideró esto.

—Quizás tenga razón —dijo.

El hijo de Marescotti levantó los ojos con la expresión del hombre que acaba de escuchar algo que no esperaba.

—¿Eso lo dices de verdad?

—Treinta años después de haberlo escrito, sí. En el momento en que lo escribí no podía permitirme matices. El argumento necesitaba ser claro para poder ser discutido. Ahora que se discute, los matices son posibles.

Cristofano Marescotti, el heredero mayor del viejo Giovanni, asintió con la satisfacción del impresor que ha comprendido que los libros que editó su padre siguen teniendo conversaciones después de que él los encuadernó.

Giulio salió del taller a la tarde de octubre, que tenía la luz específica del otoño florentino que era también la luz de las tardes de octubre que había vivido en ese mismo barrio durante décadas, la misma luz que había visto en su primera mañana en Florencia cuando llegó desde Roma con diecinueve años y una voz que los cardenales evaluaban como inversión y una pregunta que no sabía todavía cómo formular. La luz no había cambiado. Él sí había cambiado, con la acumulación silenciosa de todo lo que el tiempo añade y todo lo que el tiempo quita, que son procesos que ocurren simultáneamente aunque uno tiende a notar más lo segundo que lo primero.

Pensó en Vincenzo Galilei, que había muerto sin ver nada de lo que ese otoño era visible. Pensó en Galileo apuntando el telescopio al cielo desde Padua, que seguía haciéndolo aunque ahora las autoridades eclesiásticas habían empezado a comunicarle su incomodidad con lo que el telescopio mostraba, con esa incomodidad específica del poder que comprende que una idea no puede refutarse por sus propios méritos y recurre a los recursos que la autoridad tiene cuando los méritos no son suficientes. Pensó en Peri, que seguía vivo y seguía componiendo con la elegancia de siempre y al que Giulio había visto el año anterior en una función de corte con la distancia cordial de dos hombres que han compartido un período decisivo de sus vidas y que reconocen en el otro, sin necesidad de decirlo, la complicidad de quienes han empujado en la misma dirección aunque no siempre juntos. Pensó en Monteverdi,

que seguía en Mantua construyendo cosas más grandes cada vez con los materiales que la generación anterior había preparado.

Pensó en Francesca, que esa tarde estaba probablemente en la sala de ensayo preparando algo que él no había visto todavía pero que esperaba con la anticipación del padre que sabe que lo que su hija va a mostrarle será mejor que lo que él habría hecho en su lugar, lo que era simultáneamente el orgullo más honesto y la forma más pura de la continuación.

La calle conducía hacia el Arno, y el Arno conducía hacia el mar, y el mar llegaba a todas las costas del mundo conocido, y en todas esas costas había músicos que cantaban con la única voz que tenían, siguiendo el verso con la atención de quien sabe que la palabra es el principio y el sonido es su extensión y la emoción del oyente es el único fin que importa.

No todos lo sabían en esos términos. Muchos lo sabían sin saberlo, con el saber práctico de quien ha aprendido cómo sin haber aprendido necesariamente por qué. Eso también era una forma de transmisión, quizás la más duradera: cuando lo que se ha enseñado se ha vuelto tan natural que ya no necesita ser enseñado porque simplemente es lo que la música es, o al menos una parte de lo que la música puede ser, la parte que Giulio Caccini había pasado una vida entera encontrando y formulando y poniendo en el mundo con el miedo específico de quien sabe que lo que pone en el mundo ya no le pertenece.

Ya no le pertenecía. Hacía años que no le pertenecía. Y eso era, reconocía al llegar al puente y detenerse un momento a mirar el río, exactamente lo que tenía que ser. La música que le pertenecía era la que estaba todavía en el cuaderno. La que ya no le pertenecía era la única que importaba.

El Arno corría hacia el mar con la indiferencia de siempre, que no era indiferencia real sino la apariencia de la indiferencia que tienen las cosas que hacen lo que hacen sin necesitar que nadie lo note. Giulio lo miró durante un momento más y después continuó caminando hacia casa, donde Margherita estaría en la sala con la luz de la tarde y el libro que tuviese en ese momento entre las manos, con la quietud doméstica que era la única constante real de todos

esos años, más constante que el arte y más constante que la teoría y más constante que los duques que morían y los duques que llegaban y los adversarios que desaparecían y los sucesores que superaban.

Era suficiente. Era, en todos los sentidos que importaban, más que suficiente.

EPÍLOGO

Lo que la voz deja cuando calla

Florencia, diciembre de 1618. El último silencio.

La ventana que da al Arno está entreabierta porque Giulio ha pedido que la dejen así, aunque el frío de diciembre entre por ella con la persistencia de las cosas que no piden permiso. Los médicos han recomendado cerrarla. Margherita ha cerrado la mitad y dejado abierta la otra mitad, que es la solución que siempre encuentra cuando las instrucciones de los demás y las necesidades de Giulio no coinciden exactamente.

Desde la cama escucha el río.

No lo ve. El ángulo de la ventana, desde donde está tumbado con dos almohadas que alguien ha colocado para que la espalda quede ligeramente incorporada, solo muestra el cielo de diciembre, que es blanco en el centro y gris en los bordes, como si la luz de ese día hubiera decidido existir sin comprometerse demasiado con ninguna dirección. Pero el sonido del Arno llega con la constancia de todo lo que ha acompañado su vida en Florencia durante cuarenta y siete años: ese rumor de fondo que no es ruido sino presencia, que no insiste sino que simplemente está, que seguirá estando cuando él no esté para escucharlo y que estaba ya cuando él llegó desde Roma con su voz y su pregunta sin nombre y el equipaje ligero de quien viaja sin saber todavía hacia dónde.

La habitación huele a la cera de las velas que Margherita renueva cada pocas horas y a la infusión que le dejan sobre la mesita de noche con la regularidad de los ritos domésticos que continúan porque continuar es su manera de decir que se espera que el enfermo los aproveche todavía. Giulio bebe la infusión a veces y a veces no, no por indiferencia sino porque hay momentos en que

la atención se va hacia otro lugar y cuando vuelve la infusión ya está fría y el gesto de tomarla parece menos urgente que el gesto de escuchar lo que llega desde la calle.

Escucha.

Desde la mañana ha habido ruido de mercado, que en diciembre tiene una textura específica de urgencia festiva, de compras que deben hacerse antes de que las fiestas lleguen y el tiempo que parecía abundante de repente no alcance. Voces que negocian, ruedas sobre el adoquín, el sonido del martillo de un herrero que trabaja en algún taller de la calle paralela. La ciudad tiene esa capacidad de las ciudades viejas de continuar siendo completamente ella misma con absoluta indiferencia a lo que ocurre en sus habitaciones particulares, en sus casas donde los hombres nacen y mueren sin que los adoquines lo registren ni el río lo note.

Giulio no se queja de esa indiferencia. La ha conocido durante toda su vida y ha aprendido a encontrar en ella no abandono sino una forma de libertad: la libertad de ser pequeño dentro de algo grande, de existir sin que tu existencia sea el centro de nada más que de ti mismo, que es el único centro que nadie puede quitarte aunque lo intente.

Afuera, alguien canta.

No es un cantor de corte. Lo sabe por la calidad del sonido, que no tiene la proyección trabajada de quien ha aprendido a llenar los espacios con la voz como se llenan con un mueble calculado para el lugar. Es una voz más breve en su alcance y más directa en su intención, la voz de alguien que canta en la calle porque la calle en ese momento es su sala de estar y la canción es lo que necesita hacer con el aire que tiene disponible. Un hombre joven, quizás. O una mujer. La distancia y el frío distorsionan el timbre de manera que el género se vuelve incierto, lo cual es también una forma de universalidad: una voz que podría ser cualquier voz.

La melodía llega en fragmentos, interrumpida por el ruido del mercado y por la distancia y por el frío que hace que los sonidos exteriores lleguen amortiguados y más lentos de lo que son en el origen. Pero Giulio distingue, en esos fragmentos, algo que reconoce sin poder inmediatamente decir qué es exactamente lo que

reconoce. No la melodía completa. No la estructura formal de ninguna pieza que pueda nombrar. Sino algo que hay debajo de la melodía, algo en la manera en que la voz sube y baja siguiendo el verso que canta, algo en la relación entre el acento de las sílabas y la inflexión del sonido que tiene la calidad de las cosas que ocurren cuando la música encuentra su camino sin que el camino haya sido impuesto desde fuera.

La melodía sigue el verso. No el verso sigue a la melodía.

Es el principio. Es el principio que Giulio escribió en el cuaderno pequeño en las madrugadas de treinta años atrás, que formuló con mayor precisión en el prólogo de Le Nuove Musiche, que enseñó a Francesca y a los músicos que le escribían desde ciudades que no había visitado, que Monteverdi tomó y convirtió en algo que él mismo no habría podido construir. Y está ahí, en la voz de ese hombre o esa mujer que canta en la calle de diciembre, tan naturalizado que quien canta probablemente no sabe que está aplicando nada, que ha aprendido esa manera de cantar de alguien que lo aprendió de alguien que lo aprendió de alguien, y la cadena de transmisión llega hasta un punto que ya no es visible desde el presente pero que existió en algún lugar y en algún momento antes de que el resultado se volviera el único idioma disponible.

Giulio cierra los ojos. No para dormir sino para escuchar mejor, que es lo que hacen los músicos cuando quieren que el sonido ocupe todo el espacio interior sin competir con la luz.

La voz continúa.

Piensa en Vincenzo Galilei, que murió creyendo que la respuesta estaba en el pasado y que sin embargo, con esa contradicción fértil de los grandes maestros que se equivocan en la solución pero tienen razón en la pregunta, le dejó la pregunta más precisa que alguien podía haberle dejado. Piensa en Galileo el hijo, que ha tenido sus propias guerras con las autoridades que no saben cómo refutar lo que el telescopio muestra y por eso refutan al hombre que mira por el telescopio, que es la solución más torpe y la más habitual. Piensa en Peri, que sigue vivo y sigue componiendo con su elegancia característica, y en esa elegancia no siente ya la rivalidad que durante años fue su termómetro de propia temperatura, sino algo

más tranquilo y más honesto que el respeto: el reconocimiento de que los dos empujaron en la misma dirección aunque no siempre juntos, y que la dirección era la correcta aunque los caminos fueran distintos.

Piensa en Francesca, que no está aquí en este momento porque Giulio le pidió que no viniera a quedarse, que siguiera trabajando, que la obra que tenía entre manos no podía esperar. Francesca obedeció con la resistencia justa que una hija debe oponer a una instrucción de su padre que sabe que es correcta aunque duela, y Giulio oyó en esa resistencia exactamente la medida de lo que le había transmitido: que las cosas que importan no se suspenden porque alguien que importa esté ausente, que la vida del arte no espera ni la muerte ni la enfermedad, que continuar es la única forma honesta de honrar a quien te ha enseñado a continuar.

Piensa en Monteverdi, que en Mantua construye cosas cada vez más grandes sobre los cimientos que la generación anterior preparó sin saber exactamente para qué, porque nadie que prepara cimientos sabe exactamente qué edificio crecerá sobre ellos, y esa ignorancia es también su libertad: preparar el suelo sin el peso de tener que imaginar la arquitectura completa.

La voz en la calle cambia de melodía. O quizás es una persona diferente, no la misma que cantaba antes, y la nueva voz canta algo que no tiene relación con lo que cantaba la anterior. El mercado sigue. El herrero sigue. El Arno sigue.

Giulio abre los ojos y mira el cielo por la mitad de ventana que Margherita ha dejado abierta. El blanco del cielo de diciembre tiene esa cualidad de lo que contiene luz sin mostrar su fuente, como si la luminosidad existiera en el aire mismo antes de que ningún sol la originen. En ese cielo sin origen visible le parece, por un momento que no tiene duración medible, que todo lo que ha ocurrido a lo largo de cuarenta y siete años en esta ciudad puede sostenerse a la vez sin que las partes se anulen entre sí: el cardenal que lo evaluó como inversión, la Cappella Sistina y el papa que no fue conmovido, la ladera de la colina donde cantó treinta segundos para nadie, el salón de Bardi con el olor a libros y a ambición intelectual, las bodas de Fernando y la maquinaria perfecta que impresionaba sin tocar, la

noche que Peri estrenó su *Euridice* y el asiento en la quinta fila desde donde Giulio buscaba la grieta, las madrugadas de cocina con el cuaderno pequeño y la vela que se consumía antes de que él terminara de escribir, el tacto del pliego impreso con el olor a tinta que no era triunfo sino peso de lo hecho.

Todo eso es él. No en el sentido biográfico, que es el sentido más pequeño posible de ser alguien. Sino en el sentido de que todas esas cosas han dejado en él capas que se superponen sin cancelarse, como se superponen los estratos en la piedra, que guardan el registro de todos los tiempos anteriores sin que ninguno de ellos deje de ser real por la presencia del siguiente.

La voz de la calle vuelve. O es otra voz. Ya no importa distinguirlo.

Lo que Giulio siente no es miedo, que es lo que los libros dicen que deberían sentir los hombres en este momento, con esa confianza en los libros de los que nunca han estado en este momento. Lo que siente es algo más parecido a la curiosidad, que es también la sensación de quien ha llegado al final de un corredor y se pregunta qué hay al otro lado sin la certeza de si hay algo o no hay nada, pero con la convicción de que la pregunta es la postura correcta, que la curiosidad es más honesta que el miedo aunque el miedo sea más comprensible.

Llevó treinta años encontrando la respuesta a una pregunta que un maestro le hizo sin saber que se la estaba haciendo. Quizás lo que hay al otro lado de este corredor es otra pregunta, más grande, para la que tendrá que volver a empezar sin ninguno de los instrumentos que ha tardado una vida entera en afinar. O quizás no hay nada y la pregunta no puede plantearse porque quien la plantea ya no existe. Ambas posibilidades le parecen, en este momento, igualmente aceptables.

Afuera, la voz sigue.

Ha cogido una melodía que ahora Giulio sí reconoce, aunque no completamente, aunque sea solo una versión distante de algo que podría ser una de sus canciones o podría ser algo que creció de una de sus canciones sin que quien la canta sepa el árbol del que procede la semilla. Está deformada por la distancia y por la memoria

imperfecta de quien la ha aprendido de oídas y la canta como la recuerda, que no es exactamente como fue escrita pero que es más suya precisamente porque no es exactamente como fue escrita. Ha sido tomada. Ha sido convertida en algo que ya no pertenece a quien la escribió sino a quien la canta ahora en la calle de diciembre.

Ese es el único triunfo que importa, y también el único que no puede reclamarse, porque en el momento en que puede reclamarse ya ha dejado de ser lo que era. La música que llega es la música que se suelta. La voz que permanece es la que acepta que ya no le pertenece lo que ha dicho.

Giulio escucha.

La voz de la calle no sabe que está siendo escuchada desde una habitación con la ventana entreabierta, por un hombre de setenta años que ha pasado su vida buscando exactamente eso que esa voz hace sin saber que lo hace: seguir el verso como si no hubiera otra manera posible de cantar, con la naturalidad de lo que se ha convertido en idioma común antes de que nadie recuerde que fue alguna vez una propuesta.

La voz se aleja hacia el sur, hacia el puente, mezclándose con el ruido del mercado hasta que ya no puede separarse de él.

El Arno sigue sonando.

El cielo sigue siendo ese blanco que contiene luz sin mostrar su fuente.

Y en la habitación que huele a cera y a infusión fría, Giulio Caccini cierra los ojos con la quietud de quien ha terminado de escuchar algo que seguirá sonando.

EL VIAJE CONTINÚA

Toda historia tiene un final. Pero algunas, cuando parecen haber concluido, apenas acaban de empezar.

Si ha llegado hasta aquí, ya conoce al hombre que desafió las reglas de su tiempo para devolver a la música aquello que nunca debió perder: la capacidad de emocionar. Ha recorrido las calles de la Florencia de los Medici, ha compartido los triunfos, las dudas y las derrotas de Giulio Caccini, y ha asistido al nacimiento de una nueva manera de entender el canto.

Sin embargo, la historia de Caccini es todavía más amplia de lo que puede contener una novela. Estas páginas nacen de muchos años de investigación dedicados a reconstruir su vida, su pensamiento y su extraordinaria aportación al nacimiento de la ópera y del canto moderno. Durante ese camino tuve el privilegio de adentrarme en archivos, manuscritos,

tratados y documentos que revelan con mayor profundidad el mundo que inspiró esta obra.

Si desea continuar este viaje desde una perspectiva histórica y conocer las fuentes, bibliografía, los personajes y los acontecimientos reales que dieron origen a esta novela, le invito a consultar mi tesis doctoral:

Le nuove musiche (1602) de Giulio Caccini: Dramma per musica en la Corte de los Medici. Escanee este código QR para acceder gratuitamente al texto completo.

Pero existe otra forma de acercarse a Giulio Caccini, no leyendo sus palabras. Sino escuchando su música.

Mientras investigaba y escribía este libro tuve el inmenso privilegio de interpretar y grabar por primera vez la integral de ***Le nuove musiche*** (1602), la obra con la que Caccini transformó para siempre la historia del canto. Durante cientos de horas conviví con cada una de sus páginas, intentando comprender no solo cómo quería que se cantaran, sino también por qué las escribió.

Muchas de las emociones que encontrará en esta novela nacieron precisamente de ese diálogo silencioso entre la investigación y la interpretación. Si desea escuchar la voz de Caccini tal y como fue concebida hace más de cuatro siglos, le invito a descubrir esta grabación.

Le Nuove Musiche - **Estrella Cuello, soprano**

Escanee este código QR para escuchar el álbum completo en Spotify.

AGRADECIMIENTOS

Todo libro nace de una voz, pero ninguno llega a existir sin la generosidad de muchas otras.

Este comenzó hace años, entre archivos, bibliotecas, partituras y escenarios, y fue tomando forma gracias a las personas que creyeron en él incluso antes de que yo misma pudiera verlo terminado.

Mi gratitud al **Dr. Francisco Alfaro**, director de mi tesis doctoral, y al **Dr. Antonio Bueno**, presidente del tribunal que la juzgó, por su confianza, su magisterio y, sobre todo, por animarme a dar un paso más y convertir años de investigación en una novela.

A **Andrés Sánchez**, por acompañarme con paciencia y cariño durante este largo camino, incluso cuando parecía no tener final.

A mis profesores, compañeros, alumnos e investigadores, porque cada conversación, cada pregunta y cada reflexión dejaron una huella silenciosa en estas páginas.

Y, por encima de todo, a mis hijas, **Estrella del Carmen** y **Victoria Josefina**. Ellas son el motivo por el que merece la pena seguir escribiendo, investigando y soñando. Ojalá algún día descubran entre estas páginas que la pasión, la constancia y el amor por la verdad también pueden cambiar el mundo.

Y gracias a usted, lector.

Porque ningún libro termina cuando el autor escribe la última palabra, sino cuando alguien decide abrir la primera página.

SOBRE LA AUTORA

Estrella Cuello es soprano, doctora *cum laude* en Historia por la Universidad de Zaragoza, profesora de Canto y Pedagogía Musical, investigadora y jurista. Su trayectoria une tres ámbitos que rara vez convergen en una misma persona: la interpretación artística, la investigación histórica y la docencia. Esa combinación ha marcado su carrera y constituye la esencia de su forma de entender la música.

Formada en el Conservatorio Superior del Gran Teatre del Liceu de Barcelona y en el Conservatorio Superior de Música de Aragón, ha perfeccionado su técnica junto a grandes figuras de la lírica internacional, entre ellas Montserrat Caballé, Teresa Berganza y Virginia Zeani. Como soprano ha desarrollado una intensa actividad en el ámbito de la ópera, el oratorio, la música de cámara y la música antigua, actuando en destacados escenarios

europeos y colaborando con reconocidos directores, ensembles y sellos discográficos.

Su investigación sobre Giulio Caccini culminó con la primera grabación integral de *Le nuove musiche* (1602), publicada por IBS Classical y presentada en la Sala Bianca del Palazzo Pitti de Florencia con motivo del IV centenario de la muerte del compositor. La crítica especializada la definió como "documento, obra de arte y libro sonoro", reconociendo el equilibrio entre el rigor musicológico y la sensibilidad interpretativa.

En la actualidad compagina su actividad artística con la docencia como profesora funcionaria de carrera del Cuerpo de Profesores de Música y Artes Escénicas del Gobierno de Cantabria. Desde hace más de dos décadas investiga la voz desde una perspectiva que integra la historia, la ciencia y la experiencia escénica.

Caccini, el cantor de los Medici es su primera novela histórica y representa la culminación de muchos años dedicados a comprender la figura del hombre que transformó para siempre la manera de cantar y abrió el camino hacia el nacimiento de la ópera.



CONTINÚE EL VIAJE

La historia termina en estas páginas.
La música, la investigación y los nuevos proyectos
continúan más allá de ellas.

Será un placer darle la bienvenida.

Web

Instagram

Spotify

YouTube

Facebook